

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
Área de Concentração – Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte

RESSONÂNCIAS DA REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO
CAMPONÊS MEDIEVAL NA ARTE DE JEAN-FRANÇOIS MILLET
(1814-1875)

Paula de Souza Santos Graciolli Silva

VITÓRIA – ES
2017

PAULA DE SOUZA SANTOS GRACIOLLI SILVA

**RESSONÂNCIAS DA REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO
CAMPONÊS MEDIEVAL NA ARTE DE JEAN-FRANÇOIS MILLET
(1814-1875)**

Dissertação de Mestrado apresentado ao
Programa de Pós-graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo para
obtenção do Título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa

**VITÓRIA – ES
2017**



Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes
Área de Concentração – Estudos em História, Teoria e Crítica
da Arte

Dissertação intitulada “Ressonâncias da representação do trabalho camponês medieval na arte de Jean-François Millet (1814-1875)”, de autoria de Paula de Souza Santos Graciolli Silva, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes membros:

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa
Universidade Federal do Espírito Santo

Membro interno: Prof.^a Dra. Angela Maria Grando Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo

Membro externo: Prof.^a Dra. Adriana Maria de Souza Zierer
Universidade Estadual do Maranhão

Membro convidado: Prof.^a Dra. Stela Maris Sanmartin
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

Nenhuma batalha é vencida sozinha. No decorrer desta luta algumas pessoas estiveram ao meu lado e percorreram este caminho como verdadeiros soldados encorajando-me a encontrar a vitória.

Agradeço a Deus, que me deu força nos momentos em que esmoreci.

Samuel, meu admirado esposo, amigo e parceiro. Sem o seu incentivo não teria trilhado este caminho com tanto entusiasmo. Você sempre me colocou para cima e me fez acreditar que posso mais que imagino. Muito obrigada!

Agradeço também aos meus pais, não apenas neste momento, mas em toda a minha vida, pelo apoio, compreensão e por dar asas às minhas ideias e aos meus sonhos. Se hoje sou uma mulher forte, devo a vocês, que me ensinaram a enfrentar a vida com caráter, dignidade e coragem.

Agradeço a todos os familiares e aos amigos, que entenderam meus esforços e não me repreenderam quando, por vezes, não os dediquei a devida atenção.

Um agradecimento especial ao meu mestre, Professor Ricardo, que não só me orientou ao longo desta trajetória acadêmica, com dedicação e paciência, mas sempre me mostrou o “caminho das pedras” e nunca deixou com que me perdesse. Além, é claro, de abrir as portas para o fascinante mundo dos livros. O senhor é um grande incentivador da minha pesquisa. Obrigada por caminhar comigo.

Professora Ângela, agradeço por acreditar em meu potencial desde a defesa do anteprojeto, quando disse com muita elegância, que minha proposição de pesquisa era pertinente e instigante. Como alegrei-me com sua fala.

Muito obrigada Professora Adriana, por ser essa pessoa tão generosa e gentil. Seu acolhimento quando estive em São Luís foi ímpar. Agradeço pelas sugestões que foram muito bem-vindas e pela dedicação com que as propôs. Obrigada pela colaboração inestimável.

Professora Stela, obrigada pela disponibilidade e pela atenção. Tive ótimos exemplos didáticos com senhora, ensinamentos que levarei comigo ao longo de minha carreira. Obrigada pelos desafios propostos, foram grandes estímulos de aprendizagem.

Sou grata à Karine e à Natália, integrantes do Programa de Pós-Graduação em Artes, pela solicitude e pela presteza. Estiveram sempre dispostas a esclarecer minhas incertezas.

A todos os professores do mestrado, meu sincero agradecimento pelos ensinamentos, pelas trocas de ideias, pelas críticas e pela a cordialidade.

Obrigada aos colegas do curso pelas experiências compartilhadas.

Agradeço, também, a FAPES pelo apoio financeiro. Este aporte nos possibilitou angariar diversas fontes para concretização dessa pesquisa.

É impossível pensar o futuro se não nos lembrarmos do passado. Da mesma forma, é impossível saltar para frente se não se der alguns passos para trás. Um dos problemas da atual civilização [...] é a perda do passado.

Umberto Eco¹

¹ Entrevista concedida por ECO, Umberto. **Expresso** (07 set. 2015). Entrevistador (a): Luciana Leiderfarb. Acesso em 18 mai. 2016. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/internacional/2015-09-07-Acontecera-algo-terrivel-antes-de-se-encontrar-um-equilibrio.-Migracao-e-refugiados-por-Umberto-Eco>.

RESUMO

Esta dissertação versa sobre a representação do camponês em objetos artísticos medievais e nas pinturas do artista romântico/realista Jean-François Millet (1814-1875). Os objetivos desta pesquisa consistem em estabelecer paralelos entre ambas reproduções, aspectos comuns e dissonantes e identificar a significância da apresentação desses indivíduos na Arte, uma vez que sua condição social paupérrima não o habilitaria para tanto. Interessa-nos, desse modo, a compreensão das particularidades das obras selecionadas. Distintos suportes teóricos possibilitaram um melhor entendimento sobre elas. Examinar o contexto histórico de cada período proposto, as configurações sociais, econômicas e artísticas são necessárias para a leitura das imagens propostas. Diante do exposto, pretende-se enriquecer o campo de discussão que flaqueia a temática campesina, suas ressonâncias e sua relevância no âmbito artístico.

Palavras-chave: Arte, Camponês, Medieval, Jean-François Millet.

ABSTRACT

This dissertation deals with the representation of the peasant in medieval artistic objects and in the paintings of the romantic / realistic artist Jean-François Millet (1814-1875). The objectives of this research consist into establish parallels between both reproductions, common and dissonant aspects and to identify the relevance of these individuals representation in the Art, since their very low social condition would not enable it to do so. We are interested in understanding the particularities of works of arts selected. Different theoretical supports allows better understanding of them. To examine the historical context of each proposed period, the social, economic and artistic configurations are necessary for the reading of the proposed images. Due to this, it intends to enrich the field of discussion that flank the peasant theme, its resonances and its relevance in the artistic scope.

Keywords: Art, Peasant, Medieval, Jean-François Millet.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – As tenências camponesas num senhorio	34
FIGURA 2 – Capitular <i>De Villis</i>	44
FIGURA 3 – <i>Oleum Olivarum</i>	46
FIGURA 4 – Julho no <i>Livro de Horas Les Très Riches Heures du duc de Berry...</i>	85
FIGURA 5 – Recorte do <i>folio 7v</i>	89
FIGURA 6 – <i>Des Gleaners – As Respigadeiras</i>	90
FIGURA 7 – <i>A vida no campo e os efeitos do Bom Governo</i>	95
FIGURA 8 – Recorte de <i>A vida no campo</i>	96
FIGURA 9 – Recorte de <i>A vida no campo</i>	97
FIGURA 10 – Recorte de <i>A vida no campo</i>	98
FIGURA 11 – <i>Le Semeur – O Semeador</i>	102
FIGURA 12 – Setembro no <i>Livro de Horas Les Très Riches Heures du duc de Berry.....</i>	111
FIGURA 13 – <i>L'Angélus – Angelus</i>	116
FIGURA 14 – Recorte de <i>L'Angélus</i>	117
FIGURA 15 – Recorte de <i>L'Angélus</i>	118
FIGURA 16 – Dezembro no <i>Salterio Queen Mary Psalter</i>	122
FIGURA 17 – Recorte <i>folio 82v</i>	124
FIGURA 18 – <i>Paysanne enfournant son pain – Mulher assando pão</i>	127
FIGURA 19 – Recorte de <i>Paysanne enfournant son pain</i>	130

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Sistema trienal	41
QUADRO 2 – O <i>trabalho</i> e os <i>meses</i> nos calendários	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - A IMAGEM COMO FONTE HISTÓRICA NA ARTE DE RECONTAR A HISTÓRIA.....	19
1.1 - A arte como representação do passado: uma construção histórica	23
1.2 - Arte <i>versus</i> imagem: proposições e concepções medievais	24
1.3 - A função das imagens medievais: um universo divino	26
1.4 - Representações profanas.....	27
CAPÍTULO 2 – O CAMPONÊS.....	28
2.1 - O camponês medieval.....	29
2.2 - O camponês – interpretações e reinterpretações	31
2.3 - O século XIX e o trabalhador rural.....	32
2.4 - O contexto histórico e as abordagens socioeconômicas	34
2.5 - Economia e sociedade na Idade Média	35
2.6 - O trabalho e as relações sociais	40
2.7 - A Europa rural medieval e suas inovações tecnológicas	44
2.8 - Conjunturas da Europa Moderna	51
2.9 - A evolução das técnicas agrícolas no século XIX	54
2.10 - A longa Idade Média	57
CAPÍTULO 3 - ARTE E CONTEXTO	59
3.1 - Salvaguarda de uma existência	59
3.2 - A representação do camponês medieval.....	61
3.3 - A modernidade na Arte	66
3.4 - Romantismo	67
3.5 - O Realismo Europeu	69
3.6 - O Romantismo e o <i>revival</i> medieval no século XIX	70
3.7 - Jean-François Millet – o camponês de Gruchy	74
3.8 - A cultura popular na pintura de Millet	82
CAPÍTULO 4 – ESTUDOS DE CASO – IMAGENS QUE REMEMORAM	84
4.1 - Estudo de Caso I – Colheita do trigo	85
4.1.1 - Os afazeres do campo e o <i>ciclo dos meses</i>	85
4.1.2 - <i>As Respigadeiras</i>	93
4.2 - Estudo de Caso II – Semeador: a personificação do trabalhador rural	97
4.2.1 - O <i>Semeador</i> em Ambrogio Lorenzetti	97
4.2.2 - O trabalhador em Millet.....	103
4.2.3 - O camponês e o conceito braudeliano de longa duração.....	108
4.3 - Estudo de Caso III – Religião <i>versus</i> religiosidade na obra.....	112
4.3.1 - O elo das três ordens – Religião na Idade Média	112
4.3.2 - Religião na Europa Moderna	118
4.3.3 - <i>L'Angelus</i>	120
4.4 - Estudo de caso IV – A fereza e o idílico na representação do alimento	124
4.4.1 - Matança do porco – A fereza no Saltério <i>Queen Mary Psalter</i>	124
4.4.2 - O idílico na preparação da comida	129

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
6 - REFERÊNCIAS.....	142
ANEXOS	150
ANEXO 1	151
ANEXO 2	152
ANEXO 3	153

INTRODUÇÃO

Muito já se produziu sobre o trabalho camponês na Idade Média e sobre o artista francês Jean-François Millet (1814-1875) e suas obras. Portanto, uma nova pesquisa exige um modelo de análise que não se paute apenas nas abordagens mais correntes desse tema, mas que incorpore alguns postulados conceituais que possibilitem refletir acerca dos contextos históricos, da relevância da temática e da arte.

Na Idade Média, os camponeses desempenharam um papel importante na sociedade. Naquela civilização, o campo era tudo. A subsistência de todas as camadas sociais dependia da terra-mãe: dela eram tirados todos os recursos.² Nesse período, a Igreja foi a maior mecenas da arte. Por isso, o principal traço das obras daquele período foi a religião. Entretanto, as obras artísticas não ficaram circunscritas apenas a representações religiosas, pois temas profanos também foram artisticamente representados, como, por exemplo, o trabalho e os meses, a guerra, o calendário, etc.

O camponês esteve presente por toda parte: nas tapeçarias, nas esculturas das catedrais, nas iluminuras dos manuscritos, nos quadros; em todo lugar nos deparamos com o trabalho nos campos como um tema comum de inspiração. Régine Pernoud (1909-1998) chega a indagar se houve outra época capaz de manifestar tantas representações claras, significativas, realistas, da vida campestre.³ Talvez, não com tanta regularidade. Entretanto, os mais variados aspectos do trabalho camponês foram iconograficamente registrados ao longo da história da arte.

A representação do camponês é um tema tão instigante que, iniciei meus estudos acerca desse mote em 2013, como bolsista do CNPq no projeto de pesquisa de Iniciação Científica intitulado *Uma Bíblia em Pedra: o trabalho e os meses no Pórtico de Santa María de Ripoll (séc. XII)*.⁴ Diante da amplidão imagética e conceitual

² DUBY, Georges. **Economia rural e vida no campo no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 19-20.

³ PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997, p. 47-48.

⁴ Projeto abrigado institucionalmente no Projeto Interinstitucional de Pesquisa (UFES – Universidad Complutense de Madrid – UNESP Marília) *Manifestações estéticas na concepção do tempo na arte românica da Península Ibérica Medieval (sécs. XI-XIII)*.

As primeiras impressões acerca do trabalho e os meses no pórtico de Santa Maíra de Ripoll foram apresentadas nos seguintes eventos: *V Encontro Internacional de História Antiga e Medieval do Maranhão. Sonhos Mitos e Heróis: Memória e Identidade*, organizado pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA); *III Encontro ABREM Centro-Oeste e I Seminário Internacional de História Medieval*

dessa temática, propus sondar uma possível ressonância desse tema nas pinturas *sui generis* de Jean-François Millet (1814-1875), que mostram o camponês em seu ofício: a ética e a religiosidade do trabalho rural. São obras que revelam o agricultor como um protagonista, um *herói moral*.⁵

Ainda na Era moderna, o camponês era um sujeito necessário a todas as classes. Apesar da modernização corrente no século XIX e o êxodo rural patente, o campo era fonte de subsistência e, imperou até meados desse século. Em função disso e do lento “tempo das mentalidades”, Jacques Le Goff (1924-2014) e Fernand Braudel (1902-1985) preconizam uma alteração cronológica de quando seria de fato, o fim da Idade Média. Para eles, ela perdurou até os primeiros decênios do século XIX - até os dias de nosso artista romântico/realista.

O objetivo deste trabalho é examinar se houve permanências do tema camponês medieval na arte de Millet – particularmente em sua idealização dos motivos rurais – e se essa permanência se afastou da tradição artística medieval, mais afeita à simbologia do trabalho correspondente de cada mês do ano. Quatro obras de cada período com esta temática foram utilizadas em estudos de caso. Intercalou-se em cada estudo uma obra medieval e uma pintura de Jean-François.

A partir da seleção das obras foi possível confrontar o que se conservou ou não do arquétipo das indumentárias, das características dos utensílios agrícolas e domésticos, das proposições perspécticas e da paleta de cores. Possibilitou também, observar se a figura do agricultor manteve expressões gestuais e corporais similares. Verificar se o ambiente em que foram montadas as cenas manteve-se original, além de examinar a interação do trabalhador rural com o meio que o envolve.

– *História, Política e Poder*, organizado pela Universidade Federal de Goiás, Universidade Estadual de Goiás e PUC Goiás e *IV Colóquio Internacional de Filosofia Medieval e I Congresso Internacional de Artes e Filosofia: Arte, Crítica e Mística*, organizado pela Universidade Federal do Espírito Santo. Respectivamente, os títulos dos trabalhos foram: **1)** “O Trabalho e os Meses no Pórtico de Santa María de Ripoll (séc. XII)”. SILVA, Paula de Souza Santos Gracioli Silva. Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média. (Org.) ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Livia Bonfim; ABRANTES, Elizabeth Sousa. São Luís: Editora UEMA, 2014 (ISBN: 978-85-8227-044-8), p. 361.; **2)** “A vida camponesa medieval e sua estrutura fundamental: A família no Pórtico do Mosteiro de Santa María de Ripoll (séc. XII)” (no prelo). Resumo disponível em <http://abremcentrooeste2014.blogspot.com.br>. Acesso em: 29 jul. 2014; **3)** “O Trabalho e os Meses em Les Très Riches Heures du duc de Berry (c. 1410): um ensaio iconográfico” (no prelo). Resumo disponível em http://www.sbfm.net.br/sbfm/index.php?option=com_content&view=article&id=74:2014-09-12-18-55-41&catid=1:latest-ne. Acesso em: 21 ago. 2015.

⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna – Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 71.

O camponês e seu trabalho no campo é uma temática tão curiosa, que esteve presente nas obras de muitos artistas. Isso fica claro ao se observar a apropriação que vários deles fizeram de *Angelus*, uma das mais célebres pinturas de Jean-François. Existem reminiscências da representação do camponês de Millet em obras de Vicent van Gogh (1853-1890) e de Salvador Domingo Felipe Jacinto Dali i Domènech (1904-1989).

Para compreender a presença e a relevância do trabalho camponês nos objetos artísticos medievais e na pintura de Millet, é essencial pormenoriza-las, a fim de analisar seus paralelos. Então, a partir desses objetos artísticos, fizemos uma reconstrução de seu contexto histórico para, a seguir, recriar todo o processo imagético de elaboração. A análise de imagens exige percepção, apreensão e acolhimento. É necessário ir além do que se vê, transpor o visível e o efêmero, arraigar a interação subentendida na obra. A arte integra um vasto campo de inquirição. É essencial às sociedades tanto quanto a linguagem escrita e discursiva. Assim como há o *pensamento lógico*, há também o *pensamento plástico*.

Para analisar um mote dessa envergadura e importância, apresentado em diferentes estilos de época, é necessário obter o máximo possível de informações acerca das imagens estudadas e de seu contexto cultural (como e quando a obra foi realizada, sua finalidade, seus significados e valores para a sociedade que a elaborou). Isso porque as imagens não são apenas meras representações de uma época, mas também uma extensão da sociedade que a produziu.

As criações artísticas do *mundo da tradição* requerem, *solicitam* uma fruição contemplativa. Aguçam os sentidos por sua delicadeza, pela noção intrínseca do *Belo*, por seu sentido estético, pelo conhecimento crítico do mundo. Apreciaremos melhor a arte do passado caso melhor conheçamos sua significação humana, seu sentido existencial e transcendental. Nossa sensibilidade estética também é, em contrapartida, aprimorada pelo estudo.⁶

Alguns teóricos fizeram-se presentes ao longo desta pesquisa. As atividades principiaram com o estudo da imagem como fonte histórica. O alicerce dessa pesquisa funda-se na sistemática de Jean-Claude Schmitt (1946 -), que proclama a ideia de que a imagem é uma forma pela qual uma sociedade representa o mundo; na concepção de *mímesis* de Aristóteles (384-322 a. C.) por preconizar que todo processo

⁶ FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa: Sociologia da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 48.

de criação pressupõe das *coisas primeiras*, pois partimos do já existente; na iconografia e iconologia, estudos de Erwin Panofsky (1892-1968), que tratam o tema ou a mensagem das obras de arte em contraste à sua forma e o contexto histórico como condição fundamental para uma correta interpretação das imagens; no conceito de *representação* de Roger Chartier (1945 -), em que a relação de uma imagem presente e um objeto ausente é uma representação na qual o pesquisador estabelece sua interpretação de leitura, e por fim, na concepção de Aby Warburg (1866-1929), que pensava as obras de arte não em termo de valores formais, mas inseridas no leque dos acontecimentos de um período.

Para dar suporte às percepções estético-medievais, ao contexto histórico, ao camponês medieval e, para esclarecer a ideia de que, na Idade Média, a *arte era um prolongamento da vida*, uma *extensão do material ao imaterial, do humano ao divino*, a pesquisa valeu-se das propostas conceituais de Umberto Eco (1932-2016), Georges Duby (1919-1996), Jacques Le Goff (1924-2014) e Jean-Claude Schmitt. As abordagens socioeconômicas, o trabalho, a arte e as inovações tecnológicas embasaram-se nas concepções dos teóricos supracitados, além dos autores Jérôme Baschet (1960-), Régine Pernoud (1909-1998) e Hilário Franco (1948-). Para compreender o porquê da representação do camponês nos objetos artísticos medievais, a concepção de Juan de Salisbury (1120-1180) sobre a *metáfora do corpo*, em que o trabalhador rural equivaleria aos pés – o suporte do corpo, foi de grande valia.

Uma das características da modernidade é o grupamento de temporalidades que tem como traço as mudanças constantes e ininterruptas em todos os níveis da experiência social.⁷ Esse traço foi historicamente representado graças ao desenvolvimento tecnológico do período. Caracterizou-se pela frequente ruptura das tradições e pela noção positiva de progresso.⁸ O Modernismo externou-se como movimento de atualização e ruptura com os padrões também no campo das artes.

⁷ Para o Modernismo – suas características formais, autores, etc., Cf. **MEIER-GRAEFE, Julius**. Modern Art. **Nabu Press**. 2010; **KINDERSLEY, Dorling**. Arte: 1800-1900 (I): Romantismo Realismo Os Pré-Rafaelitas Arte Acadêmica Francesa Arte Japonesa - **vol. 7. Publifolha**, 2012 e **CHIPP, Herschel B., SELZ, Peter, TAYLOR, Joshua C.** Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics. **University of California Press**, 1984.

⁸ O século XIX teve em Peter Gay (1923-2015) um de seus investigadores mais significativos. Ver, de sua autoria, **A Educação dos Sentidos: a experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; **O Coração Desvelado**. São Paulo. Companhia das Letras, 1999. **MODERNISMO - O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.

Acerca dessas abordagens utilizamos a contextualização de François-George Dreyfus *et al.*, Eric Hobsbawm (1917-2013), Ernesto Laclau (1935-2014), Marcel Mazoyer (1933-) e Peter Gay (1923-2015). Sobre os movimentos artísticos no qual Millet transitou, o texto fundamenta-se nas conjunturas realistas de Bertolt Brecht (1898-1956) e John Willett (1917-2002) e no contexto romântico de Jacob Guinsburg (1921 -) e Norbert Wolf (1949-). Além da ideia Giulio Carlo Argan que indica a transição do pintor francês entre esses dois movimentos artísticos, uma vez que vários autores generalistas, o consideram apenas um artista do Realismo.

Acerca do tempo quase imutável do cotidiano rural, foi imprescindível o conceito de *longa duração* de Fernand Braudel. Sua teoria também foi alicerce para ideia de uma Idade Média que perdurou, em algumas características, até os primeiros decênios do século XIX. Além de Braudel, Le Goff também contribuiu com a proposta de uma longa “Era medieval”, que permaneceu até os dias do romântico/realista Jean-François.

Para entender sobre a vida de uma pessoa, nada mais justo que contar com informações de amigos e confidentes. A biografia de Millet se consolidou nos relatos de Alfred Sensier (1815-1877), colega e crítico de suas obras. Outra autora que contribuiu com dados específicos do pintor, foi Griselda Pollock. Os esclarecimentos advindos de sua obra *Jean-François Millet* evidenciaram particularidades acerca do pintor-camponês.

Essa dissertação foi organizada em quatro capítulos, além das considerações finais. A primeira parte versa sobre a metodologia empregada nessa pesquisa, o uso da imagem como fonte histórica e a relevância do contexto histórico para elaborar a leitura das obras propostas. O segundo capítulo adentra o universo do camponês na Idade Média, bem como em fins do século XVIII e no século XIX. Examina suas interpretações e reinterpretações, além de explorar o contexto histórico que cingiu estes indivíduos, como os aspectos socioeconômicos, as relações de trabalho, as inovações tecnológicas e o conceito de uma “longa Idade Média”, que rompeu a ordem cronológica e chegou até o século XIX. No terceiro capítulo, evidenciam-se os aspectos da arte medieval e dos movimentos realista e romântico. Nele também se revela o motivo pelo qual o camponês e o trabalho no campo foram regularmente representados nos objetos artísticos medievais e o porquê deles serem patentes nas obras de Millet. Afinal, suas representações campesinas estariam na contramão da modernização em curso naquela época. Nesta etapa, além de abordar um *revival*

medieval no movimento romântico – estilo no qual o francês mais se enveredou – expomos também sua vivência, sua origem, suas influências, seus pupilos e suas frustrações. Fragmentamos o quarto capítulo em quatro estudos de caso. Cada um deles é composto por uma obra medieval e uma pintura de Millet. A partir da seleção das obras, partiu-se para a leitura das imagens e investigação de paralelismos entre ambas. Nas considerações finais, externamos os frutos originados nessa pesquisa e os resultados dos questionamentos levantados ao longo do estudo.

CAPÍTULO 1 - A IMAGEM COMO FONTE HISTÓRICA NA ARTE DE RECONTAR A HISTÓRIA

Se a incompreensão do passado nasce fatalmente da ignorância do presente, não é menos verdadeiro que é necessário compreender o passado pelo presente.

Marc Bloch⁹

A questão fomentada por Bloch elucida um pouco de nossas inquietações. Nosso olhar para o passado ocorreu por meio de obras medievais nas quais o camponês é representado, bem como as do artista francês Jean-François Millet, que protagoniza este personagem em suas criações.

A imagem, ferramenta de conexão entre o homem e o meio, é uma produção humana que constitui uma relação com o universo.¹⁰ Portanto, é um mecanismo utilizado para observar o mundo e interpretá-lo, e que é instrumento de conhecimento e da História, uma vez que proporciona informações sobre os indivíduos, objetos, lugares. *Ler uma imagem* é observar, apreender a reprodução visual de uma experiência. A comunicação pela imagem, mais do que pela linguagem, estimula um tipo de perspectiva diferente da linguagem verbal.¹¹

A presença da imagem tem sido relevante nos processos de comunicação entre os indivíduos em todos os momentos da História. Desde os tempos mais longínquos, o homem comunicava-se por intermédio de imagens. Com o aprimoramento da linguagem e do sistema comunicativo, a leitura não verbal passou a estar, paulatinamente, presente na pesquisa histórica. A imagem jamais foi apenas uma “obra de arte”, tampouco uma “ilustração” dos textos. Ela é uma forma pela qual uma sociedade representa o mundo e o torna presente para pensá-lo e operar sobre ele.¹²

As imagens desempenham um papel importante na sociedade. Elas comunicam sentidos, expressam valores de uma determinada época. Por essa razão, despertam o interesse de estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento. Todavia, esse não é um estudo simples, pois elas sugerem concepções de um período, e motivam opiniões opostas, leituras diferentes.

⁹ BLOCH, Marc. LE GOFF, Jacques. **Uma vida para a história**. São Paulo: UNESP, 1998, p.119.

¹⁰ JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 2006, p. 59.

¹¹ Idem. p. 60.

¹² Cf. SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo, 2007.

O texto não verbal conta com muitos significados. O leitor desse tipo de composição tem uma trabalhosa tarefa de investigação, uma vez que, existe uma diversidade de leituras que o texto não verbal carrega. Entretanto, ele sofre alterações e complementa-se conforme a capacidade compreensiva de cada leitor.¹³

Ante essa liberdade, nosso propósito é interpretá-las sob uma perspectiva histórica e historiográfica, não uma lógica ficcional. Não se trata, à vista disso, de conceber livremente significados para as representações iconográficas que escolhemos para este trabalho, mas desenvolver um texto comprometido com a realidade histórica.

A iconografia é, decerto, uma fonte histórica rica, que traz, marchetada as escolhas do autor, todo o contexto no qual foi projetada, idealizada, forjada ou concebida. Ela é uma fonte como qualquer outra e, da mesma forma que as demais, deve ser analisada com prudência.¹⁴ O documento iconográfico foi tido como uma fonte documental e contribuiu para um melhor entendimento histórico das sociedades. Possibilitou utilizar a pintura, a escultura, os relevos, etc., como objetos portadores de qualidades artísticas, além de fontes documentais.

Por *representação* depreendemos a arte de imitar a realidade, uma vez que, no dia a dia, o ser humano *representa* suas práticas. Muitas vezes elas são percebidas em sua plenitude; existem como representações. Assim, uma pintura, por exemplo, pode ser a *representação da representação*.¹⁵ Isso revela que, ao produzirmos algo – uma escultura, um texto literário, uma pintura ou qualquer outra forma de expressão humana – partimos do já existente. Aristóteles (384 – 322 a. C.) preconiza que todo processo de criação pressupõe das *coisas primeiras*.¹⁶ O Estagirita elaborou um tratado sobre a *mímese*¹⁷, concepção referente à imitação das essências do mundo.

O *imitar* não estava sujeito à repetição de uma imagem. A composição mimética, conforme o preceito aristotélico, acarretava num íntimo conhecimento da natureza humana. Atrelada a esse conceito de *mímese*, o objeto de arte tornar-se-ia real, o que possibilitava um discurso verossimilhante acerca do passado, ao utilizar obras artísticas como fonte. Hoje, a arte, por meio da *mímese*, *recria* a realidade, absorve sua essência de forma a revigorá-la e cria seu próprio universo. Nesse

¹³ FERRARA, L. D. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1993, p. 42.

¹⁴ PAIVA, Eduardo França. **História e imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.17.

¹⁵ Cf. GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

¹⁶ ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultura, 1987, p. 209.

¹⁷ Cf. ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

sentido, se a arte é uma maneira de imitar a realidade, podemos, a partir dela, compreender aspectos do passado. Entretanto, mais à frente, verificaremos que, no período medieval, apresentar a realidade vivida estava longe de ser a função da imagem. Ela não imitava a realidade – ainda que seja possível perceber objetos do cotidiano nas representações imagéticas. Estes objetos faziam parte de uma narrativa que visava não apenas a experiência concreta, mas o campo simbólico.¹⁸

O universo iconográfico é extenso e abrange muitos tipos de imagem e uma grande quantidade de técnicas usadas na sua produção. Optamos por trabalhar não com todo o universo de imagens, mas com pinturas medievais nas quais localizamos representações do trabalhador rural, bem como pinturas do artista francês Millet com a temática campesina.

No que se refere às artes visuais, é necessário focalizar as representações edificadas historicamente pelos diversos intérpretes. As obras selecionadas para esta pesquisa difundem visões da realidade transformadas em representações e significados para vários povos e lugares. As representações incorporam a dimensão do real, do cotidiano, da vida em sociedade. Como nossa pesquisa diz respeito ao uso de imagens como fonte e objeto, é necessário um *suporte conceitual* que nos possibilite estudar apropriadamente as obras selecionadas. O primeiro deles refere-se à iconografia (o estudo da origem e da formação das imagens). A seguir, a iconologia (o estudo de ícones ou do simbolismo em representações visuais), a interpretação de um tema mediante a ampla pesquisa do contexto cultural e histórico do objeto de estudo.¹⁹

Erwin Panofsky descreveu iconografia como o estudo que trata o tema ou a mensagem das obras de arte em contraste à sua forma, e iconologia como o método que pressupõe uma específica análise das imagens e estórias como condição essencial para uma correta interpretação. Esses conceitos são importantes para entendermos a ideia que as imagens propõem. Dessa forma, a iconografia transformada em fonte se transforma em um mecanismo revelador de releituras carregadas de significados. Nesse enredo, é possível compreender os temas de estudo retratados pelo leitor das imagens.

¹⁸ SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 598.

¹⁹ PANOFKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 47-57.

Essas imagens construídas historicamente, correlacionadas a outras informações e interpretações, se transformaram em verdadeiros registros visuais dos acontecimentos do passado. São, portanto, representações que se apresentam nas e sobre as variadas dimensões da vida, no tempo e no espaço.²⁰

Nesse contexto, nosso trabalho realizou uma análise iconográfica e iconológica das obras estudadas, uma visão sobre a produção pictórica das obras medievais, assim como as pinturas de Millet, em cenas que nos remetem ao trabalho agrícola. Quanto aos recortes temporal e espacial, optamos por um diálogo entre obras produzidas na Idade Média e obras do século XIX. Assim, percebemos a realidade do passado mediante suas representações pictóricas e compreendemos as intenções dos homens que construíram essas significações, que expressaram a si próprios e ao mundo.

Diante do que foi posto, essa pesquisa talvez possa contribuir para o questionamento sobre uma leitura que se tem do Romantismo (movimento artístico no qual Millet participou), movimento centrado na revalorização da cultura medieval.

Pensar aspectos da arte romântica como base das representações da cultura medieval permite refletir sobre os estudos de recepção que foram analisados à luz da teoria de Roger Chartier.²¹ A partir do trabalho de elaboração do conceito de *representação*, Chartier mostra-nos que as maneiras de representar não se dão fora de uma contextualização das práticas sociais, ou seja, a relação de uma imagem presente e um objeto ausente é uma representação na qual o pesquisador estabelece sua interpretação diante da leitura, de forma a problematizar a compreensão acerca do tema estudado de uma determinada realidade social em diferentes lugares e momentos.²²

Chartier apresenta esse artifício como uma alternativa de concepção do social e cultural da realidade via representação. O autor traz como proposta a investigação sobre como as práticas e representações são construídas e procura compreendê-las como composições que certos grupos fazem de suas práticas. Entretanto, muitas vezes essas práticas não são percebidas em sua plenitude: são quando existem como representações.

²⁰ PAIVA, Eduardo França. op. cit. p. 14.

²¹ Cf. CHARTIER, Roger. **História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

²² Idem. p. 11.

Assim, encontramos um caminho metodológico que contribuirá para esclarecer alguns questionamentos apurados. Estas indagações referem-se a como Millet, um artista do século XIX, recepciona elementos do cotidiano medieval em suas obras? Porque o tema “camponês” é recorrente na arte medieval e no trabalho do francês? Que aproximações e distanciamentos são identificados entre as obras dele e os objetos artísticos da Idade Média? Porque Jean-François é considerado um pintor Realista por teóricos generalistas, uma vez que suas pinturas apresentam aspectos românticos? Por meio do contexto histórico, assim como pela representação imagética, nos empenharemos na busca por respostas as nossas indagações.

1.1 - A arte como representação do passado: uma construção histórica

As imagens referem-se a particularidades históricas. Pleiteiam a concretude da vida social, da experiência. Uma imagem auxilia na compreensão das sociedades. A arte não conta apenas com objetos estéticos: é portadora de significados. A obra de arte é guarnecida pelas convicções de seu autor. Por meio dela, é possível estruturar ideias, crenças e situações. Ela exprime valores, relações e concepções. É um produto cultural que retrata a realidade de sua época.²³

Quanto mais se conhece algo, mais podemos apreciá-lo, interpretá-lo, entendê-lo. É curioso descobrir qual é o tipo de experiência que faz com que pensemos as imagens como algo significativo para ser usado como pesquisa, não apenas algo belo de se contemplar.²⁴ A representação pictórica é uma forma de interpretação de um determinado período transformada em linguagem visual.

Pelas concepções teóricas de Aby Warburg, a produção artística está diretamente relacionada à cultura. O teórico foi pioneiro no estudo da história da religião, da mitologia e da superstição por intermédio da arte. Warburg pensava as obras de arte não em termo de valores formais, mas inseridas no leque dos acontecimentos de um período. Ao contrariar o panorama de sua época, que concebia as imagens a partir de uma “visão pura”, de uma noção de cultura dissociada da sua produção visual, ele estabeleceu a convicção de que era impossível desprender a

²³ Cf. SANTOS, Yolanda Lhullier dos. **A produção artística do ponto de vista sociológico**. São Paulo: UNESP, 1996.

²⁴ GOMBRICH, Ernest H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p. 381.

imagem da sua relação com a religião, com a poesia, com o culto e com a arte dramática, sob pena de suprimir sua *parte vital*. Estabelecer essa relação implicaria, antes de tudo, em seguir os rigores da pesquisa histórica e lançar mão de toda a documentação possível, de forma a associar a imagem à experiência social de uma determinada civilização.²⁵

As obras de arte são subsídios importantes para o desenvolvimento das sociedades, na medida em que determinam esferas de relações que transcendem o tempo, se auto explicam e tornam-se referência, além de serem estudadas historicamente.²⁶ A arte não é um acontecimento do acaso, tampouco diz respeito apenas quem a criou.

A imagem, ao ser lida é reconstruída a cada época, é atributo de um conjunto de detalhes constantemente ressignificados. Desperta interesse a cada momento histórico, conforme as apropriações que dela se fazem. Com as obras artísticas *lemos* o tempo histórico ou, pelo menos, uma parcela dele. Para elaborarmos um estudo que abranja a Arte e a História, escolhemos os períodos medieval e moderno (romântico), este último caracterizado pela *pintura de gênero*. São representações que os artistas fizeram inspirados na vida cotidiana.

1.2 - Arte *versus* imagem: proposições e concepções medievais

Para clarificar o macrocosmo que envolve a imagem e a arte, precisamos compreender o sentido dessas palavras. O termo *arte*, por exemplo, proveniente do latim *ars*, engloba, em seu sentido original (derivado do grego *techne* – τέχνη, técnica), a concepção de mestria, obra, ofício. Em seu sentido platônico, arte significa todo o conjunto de regras capazes de guiar as atividades humanas. É uma forma de conhecimento indistinta da arte, das ciências ou da filosofia (todas atividades ordenadas).²⁷ Já para Aristóteles (384-322 a. C.) havia uma diferença entre arte, ciência e filosofia. A arte deveria obrigatoriamente estar vinculada à produção de algo.²⁸

²⁵ Cf. WIND, Edgar. **A Eloquência dos Símbolos: Estudo sobre a Arte Humanista**. São Paulo: EDUSP, 1997.

²⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 14.

²⁷ Cf. www.eba.ufmg.br/graduacao/materialdidatico/apl001/aula006web.html. Acesso em: 01 fev. 2016.

²⁸ Ibidem.

Posteriormente, na Idade Média, o sentido da palavra *arte* permaneceu unido à ideia de habilidade e de ofício. Surgiram as expressões *artifex*, *artisan*, *artistes*, tarefas relativas à produção e à habilidade prática.

Santo Tomás de Aquino²⁹ (1225-1274) estipulou uma diferenciação entre o que denominou *artes liberales* e *artes servis* (ou mecânicas). A *arte liberal* designava os trabalhos do intelecto e da razão; a *servil*, os trabalhos manuais. As *artes servis* eram as essenciais; as *liberais*, as dignas, eram realizadas pelos homens livres³⁰. Dentre estas compreenderiam a lógica, a retórica, a gramática, etc. Além disso, as *artes liberales* libertavam o espírito da matéria, e as *servis*, ao contrário, condicionavam o espírito a matéria.

O historiador da arte Hans Belting (1935-) se destacou por seus estudos sobre a imagem, principalmente no âmbito da *História da Idade Média* e do Renascimento. Em suas pesquisas, Belting aponta uma versão sobre o lugar da imagem na história do Ocidente e faz uma análise das superstições, das esperanças, dos medos e das crenças comuns na cultura cristã medieval.³¹ Portanto, essas imagens eram representações repletas de significados religiosos intrínsecos, não apenas retratavam um ser espiritual, mas eram tratadas como um ser espiritual, pois eram cultuadas e levadas de um local para outro durante rituais, cerimônias e procissões.

Ao avançar nessa direção, a ideia de “imagem” definida pelo historiador Jean-Claude Schmitt – e também usada por Hans Belting – é pertinente, uma vez que o termo latino *imago* era o centro da concepção medieval de mundo³², conectado não apenas a objetos representativos, mas a alegorias e metáforas, pregações e obras literárias. Além disso, a noção de imagem tinha relação com a antropologia cristã pois,

²⁹ Filósofo e teólogo italiano, uma das figuras mais representativas da Escolástica medieval (nasceu em Roccasecca, junto de Aquino, em 1225, faleceu em Fossanova, em 1274). Recebeu a primeira formação intelectual na abadia de Monte Cassino e, mais tarde, estudou lógica e artes liberais na Universidade Nápoles [...]. Vencida forte oposição familiar, entrou, aos 18 anos, na ordem mendicante dos frades pregadores ou Dominicanos, que enviaram a Paris e Colônia, onde completou os estudos filosóficos e teológicos sob a orientação de Alberto Magno, que sobre ele exerceu funda e duradoura influência. FREITAS, Manuel Barbosa da Costa. **São Tomás de Aquino**. Covilhã: LusoSofia Press, 2008, p. 3.

³⁰ AQUINO, S. Tommaso D'. **Commento alla Política di Aristotele**. Bologna: PDUL Edizione Studio Domenicano, 1996, p. 112.

³¹ Para mais informações ver: FOLDA, Jaroslav; WETTER, Kathy Jo. Compêndio de: BELTING, Hans. **Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art**. Chicago: University Chicago Press, 1994. Bryn Mawr Medieval Review 9502. Disponível em: <http://serials.infomotions.com/bmmr/bmmr-9502-folda-likeness.txt>. Acesso em: 10 jan. 2016.

³² SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Coordenação da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006. v. 1, p. 592.

de acordo com o próprio Deus, o homem teria sido feito a Sua própria “imagem e semelhança”.³³

1.3 - A função das imagens medievais: um universo divino

O tempo histórico da Idade Média estava ligado à crença cristã do regresso de Cristo e da reassunção do Paraíso. Ao longo desta época, foi conservada no imaginário da comunidade cristã e registrada na história da Humanidade a associação entre o Cristianismo – imagem – homem. O homem se deparou com uma “região de dissemelhança” após a Queda, isto é, a expulsão do Paraíso. Essa região era o ponto onde se deu a elaboração de todas as obras humanas, inclusive a concepção das imagens, cuja função era dar significado ao drama escatológico e, evidenciar suas fases desde o banimento do jardim do Éden até o dia do juízo final³⁴.

As imagens no contexto medieval eram mediadoras entre os homens e o divino. Remetiam mais à ordem do visual que à ordem da representação, e se impunham como uma aparição: do visível para o sensível.³⁵

Estavam pautadas em um contexto intrínseco ao meio textual, em grande parte dos casos, o texto bíblico. Diferente do suporte textual ou da fala, ela mostrava-se de modo simultâneo ao seu observador, e manifestava todas as suas partes ao mesmo tempo para o olhar. A composição da imagem não se fazia de forma independente, pois ela instituía formas hierárquicas a partir dos valores de seu período. Por isso, ao observá-las e analisá-las devemos ter consciência dos temas iconográficos e as conexões que formavam sua estrutura para determinar as formas figurativas de sua época.³⁶

Os pintores e escultores deste período não ansiavam em imitar as aparências reais que os rodeavam. Desta maneira, a imagem não se submetia à ideia da *mimesis*, tal como com os antigos. As formas figurativas e as cores eram, antes de tudo,

³³ Gn 1, 26.

³⁴ SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Coordenação da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006. vol. I, p. 593

³⁵ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 2007, p. 16.

³⁶ SCHMITT, Jean-Claude. **L'historien et les images**. In: OEXLE, O. G. (Org.). *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*. Wallstein Verlag: Göttingen, 1997, p. 21-22.

interpretadas como indícios de realidades invisíveis que transcendiam as expectativas do olhar.³⁷

1.4 - Representações profanas

As imagens escolhidas como mote desta pesquisa retratam o camponês, o trabalhador do campo em seus afazeres cotidianos. A temática deste tipo de imagem medieval era considerada *profana*: cenas que apresentavam temas do dia-a-dia, assuntos seculares, não direta nem obrigatoriamente relacionados ao sagrado. A tônica dessas representações era o trabalhador rural e o *ciclo dos meses*, cenas de guerra, etc.

Quando nos referimos à secularização, não significa dizer exatamente que o sagrado é posto num segundo plano em relação ao profano. Indica, antes, que no âmbito profano, foram estabelecidos determinados conteúdos sacros – numa *transmogrificação*³⁸ *simbólica* (*transmogrification of symbols*).³⁹ O estado, a nação, o trabalho, o corpo, o bem-estar – todos esses valores ou bens de ordem profana cintilavam com uma luz sacral.

Secular significa, portanto, um deslocamento das fronteiras entre as esferas do sagrado e do profano. Sagrado e profano são *terminus a quo* para descrever a secularização. São os conceitos iniciais a partir dos quais assimilava-se este processo. Secularização significa que o domínio do sagrado é extraído e deslocado para o âmbito do profano. O profano, de modo literal, a área do lado de fora do templo (*Fanum*) é um termo impreciso, pois sempre presume o templo.

Portanto, não existe o profano em si, mas conectado a uma área do templo sagrado, tal como a área fora do templo⁴⁰. Por trás dos termos *sagrado* e *profano*, encontram-se outros complexos básicos da experiência que determinam nossa vida humana (vida e morte, amor e igualdade, beleza e feiura, saúde e doença,

³⁷ SHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. op. cit., p. 14.

³⁸ Quando um item adquire a aparência de outro item. A mudança é somente estética, pois os atributos continuam os mesmos. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/transmogrifica%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: 03 mai. 2016.

³⁹ VOEGELIN, Eric. In: **Search of Order, Order and History**. Baton Rouge: Louisiana State University, 1987, vol. V, p. 58.

⁴⁰ GADAMER, Hans-Georg. **Wahrheit und Methode**. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1961. Ed. bras. Verdade e método. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 324.

corporeidade e fragilidade, lazer e trabalho, etc.). Todas essas esferas da existência humana estão unidas ao sagrado ou ao profano. Na Idade Média (e muito posteriormente) essas experimentações estavam incorporadas ao âmbito do sagrado. Nas festas, procissões da Igreja, cerimônias de ordenação e sacramentos, essas “experiências de passagem”⁴¹ eram santificadas.

O homem medieval vivia, de fato, em um mundo aldeado de significados, referências, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza que dialogava constantemente em uma linguagem heráldica – um leão não era apenas um leão, uma noz não era só uma noz; um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo de uma verdade superior.⁴²

As obras artísticas medievais não ficaram circunscritas apenas a representações religiosas. Como vimos, existiam os temas profanos também relacionados ao sagrado como, por exemplo, o trabalho rural.

CAPÍTULO 2 – O CAMPONÊS

“Os camponeses não falam, são falados”
(Pierre Bourdieu citado por Gerard Mauger)⁴³

É nesse universo da imagem e da arte que se encontra o importante objeto de nossa pesquisa, o camponês. Uma figura paradigmática e repleta de dubiedade que esteve presente nas mais variadas reproduções imagéticas, com ilustrações do trabalho no campo e seu cotidiano.

Dos diversos textos acerca do campesinato, um em especial traz a esfíngica frase: “Decifra-me ou serei devorado”.⁴⁴ Este enigma nos conduz para a longa história dos camponeses e sua conceitualização, tema sujeito a tantas interpretações e reinterpretações. Indagar sobre o camponês nos leva, *a priori*, à ideia de alguém em um terreno, uma colônia, que integra uma família que cultiva uma parcela de terra. Entretanto, o camponês também era o colono, o morador ou o parceiro cultivador que tinha uma roça em uma grande propriedade. Os estudos dos “campesinatos” deveriam

⁴¹ ELIADE, Mircea. **Das Heilige und das Profane**. Hamburg: Rowohlt, 1957. Ed. bras. O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 95-135.

⁴² ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 104.

⁴³ MAUGER, Gerard. **O outono dos motins**. Folha de São Paulo, A30. 20 de novembro de 2005.

⁴⁴ MOURA, Margarida Maria. **Camponeses**. São Paulo: Ática, 1986.

levar em conta a pluralidade de categorias pelas quais os lavradores se auto identificavam. Se o camponês se tornou um fascinante e problemático tema de estudo contemporâneo, foi exatamente porque as estruturas que o interpretavam apenas como resíduo de uma formação social anterior, como permanência de épocas passadas, revelaram-se como um mecanismo conceitual e analítico inapropriado à apreensão de sua condição social.⁴⁵

Esta é uma reflexão pertinente ao se iniciar uma discussão sobre o tema. Ao questionar “quem é o camponês?”, poderíamos considerar ser este o aldeão cuja função principal era agrícola, ainda que trabalhasse como pescador ou como oleiro. Quanto à identificação deste personagem, o vocábulo inglês *peasant*, assim como o espanhol *campesino*, significa “homem do campo”, “da terra”.⁴⁶

Um dos intuitos desta pesquisa é compreender um campesinato que se identificava como uma categoria resistente ao tempo, além de analisar sua projeção temática na arte.

2.1 - O camponês medieval

Para prosseguirmos nossos estudos, precisamos compreender como foi a rotina, a vida desses sujeitos na era medieval, uma vez que propusemos traçar paralelos entre a representação do campesinato neste período (com o camponês de Millet). Para isto, esmiuçar o contexto histórico em que essas pessoas estavam inseridas foi essencial. Para iniciarmos, pautaremos o cenário medieval.

“Idade das Trevas” foi o termo forjado pelos humanistas do século XVII. Eles universalizaram toda a civilização da Europa do século IV ao XV como um tempo de flagelo e de ruína. Esta concepção de obscuridade é resultado de acontecimentos negativos ocorridos nesse longo período – como as guerras, as crises da agricultura, as epidemias, as invasões bárbaras, a concentração da economia restrita aos feudos, as desigualdades sociais, dentre outros fatos, mas que não justificam criar uma nomenclatura pejorativa para uma imensa e envolvente sociedade que, em contraste com esse lado contraproducente, muito criou, muito desenvolveu e inventou.

⁴⁵ Ibidem, p. 63-71.

⁴⁶ FROM, Erich; MACCOBY, Michael. **Caráter social de uma aldeia**: um estudo sociopsicoanalítico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972, p. 13.

Aplicar uma concepção depreciativa a uma determinada sociedade é atestar preconceito e desconhecimento. A Idade Média é “[...] uma época que não foi de trevas nem imune ao progresso; ao contrário, foi uma época fértil de invenções vitais e importantes [...]”.⁴⁷ O desenvolvimento neste período foi lento? Sim, porém constante e que, de certa forma, foi marcado sim pela fome, pela miséria, pelas doenças e por diversos obstáculos, mas que também levou a Europa a várias invenções e criações importantes, que refletiram nas sociedades modernas.

Nesta lenta e longa história da Idade Média, contamos com personagens muito importantes para seu progresso: os camponeses. Sustentáculos da sociedade, foram emblemáticos. Numa sociedade que tinha na terra seu meio de subsistência, era o campesinato que representava a força de trabalho necessária a todas as ordens sociais. Por isto, o tema do *trabalho e os meses* era recorrente nos objetos artístico daquela época.

Na Europa Ocidental, o hábito de adornar igrejas com calendários em pedras data do período paleocristão (sécs. II-V), na ornamentação dos pavimentos das primeiras basílicas, bem como nos traços presentes das personificações do *trabalho e os meses*, já identificadas no calendário romano de 354.⁴⁸

Entretanto, foi no *Renascimento Carolíngio* (sécs. VIII-IX) que os calendários medievais ganharam espaço nas representações artísticas⁴⁹, com ricas imagens sobre os *trabalhos e os meses*. Tudo o que dizia respeito à Igreja tinha um atributo e ideias determinadas, associadas a seus ensinamentos.⁵⁰ Contudo, as obras artísticas não ficaram circunscritas apenas a representações religiosas. Como vimos, temas como o trabalho camponês e os meses, o calendário, a guerra, os costumes, animais reais e fantásticos, etc., também constituíram relevos, vitrais, iluminuras, etc.

Os feitos da Idade Média são devidamente compreendidos e valorizados quando nos propomos a observar esse período histórico. Nesse tempo é que notamos como o camponês foi capaz de desempenhar seu papel e investir seu esforço para

⁴⁷ LE GOFF, Jacques. A vida material (séculos X-XIII). In: **A Civilização do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora Vozes, 2016, p. 1.

⁴⁸ Cf. http://www.scudit.net/mdanno_calendario.htm Acesso em: 19 abr. 2016.

⁴⁹ Para mais informações, ver COMET, Georges. **Les calendriers médiévaux, une représentation du monde**. Journal des savants. 1992, vol. 1, nº 1, p. 40-41. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1992_num_1_1_1552. Acesso em: 17 jun. 2014.

⁵⁰ GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Ltc, 2000, p. 176.

assegurar não apenas sua sobrevivência, mas também de todos aqueles que dele dependiam.

2.2 - O camponês – interpretações e reinterpretações

A história dos camponeses e sua concepção já contou com muitas interpretações e reinterpretações. Os movimentos sociais e outras manifestações camponesas apontam para a significância e a continuidade dessa questão.

O camponês da Idade Média não é detentor de uma história própria. Isso ocorre não por estarem estáticos no decorrer de sua existência. Apesar do compassado progresso, o campesinato seguiu seu rumo e se modificou com o tempo. As informações que temos, de modo geral, resultam de ambientes extrínsecos ao universo rural, o que, por vezes, deturpa e prejudica a imagem que dele (camponês) facultam. Em consequência disso, as pesquisas normalmente são redirecionadas aos mosteiros, construções, oficinas. A limitação documental e o mau esclarecimento da mesma, faz com que o passado do campo europeu mereça, em muitos aspectos, estudos mais apropriados.⁵¹ A noção sobrecarregada de preconceções que se referia ao campesinato era vaga, ampla e carregada de estereótipos.

O camponês foi representado com um tom depreciativo. No repertório das sociedades agrárias existe um número expressivo de palavras que se referem ao camponês. Por meio de algumas delas, ele é representado; por meio de outras, ele se auto define. Desde antigas sociedades, textos literários, religiosos e políticos manifestam o modo depreciativo pelo qual o poder visualizava esses anônimos sustentáculos dos banquetes e das guerras. Em Roma, *paganus* designava habitante dos campos. *Paganus*, em latim, foi transformado em *payan*, no francês, e *peasant*, no inglês, que significam precisamente camponês. *Paganus* se tornou paisano em português – que não é militar. Mas também resultou em pagão, que quer dizer não-cristão – aquele que necessita ser convertido. Na Alemanha do século XIII, a *declinatio* rústica tinha seis adjetivos diferentes para o termo camponês: rústico, vilão, ladrão, demônio, saqueador e bandido e, no plural, mendigos, vagabundos, escória, miseráveis, mentirosos e infiéis.⁵²

⁵¹ DUBY, Georges. **Economia rural e vida no campo no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 9-19.

⁵² MOURA, Margarida Maria. op. cit., p. 8-16.

Ah, o camponês! Como pode ser tão mal interpretado?! Apesar dessas definições, em sua maioria, vilipendiosas, os camponeses medievais desempenharam um papel muito importante no enredo da sociedade daquele período. O camponês não era o vilão, mas o mocinho na trama.

2.3 - O século XIX e o trabalhador rural

Vasculhamos o papel do trabalhador rural especificamente no período medieval. Entretanto, para continuarmos nosso estudo, devemos conhecer um pouco acerca do camponês “moderno” de Millet, como foi sua vida na época em que o artista francês os reproduziu. Para articularmos nosso personagem muitos anos adiante, na França do século XIX, necessitamos conhecer as conjunturas daquele período.

A Paris da *Grande Revolução* não era somente a capital da França, mas a capital do universo, dos Direitos do Homem, a *Cosmópolis*.⁵³ Se a economia do mundo no século XIX foi formada especialmente conforme a influência industrial britânica, sua política e ideologia foram formadas basicamente pela Revolução Francesa. O fim do século XVIII foi uma época de crise para os velhos regimes da Europa e seus sistemas econômicos. Suas últimas décadas foram cheias de agitações políticas.⁵⁴

Olhares sondavam o movimento das significativas transformações que cotidianamente ocorriam na cidade. As mudanças bruscas que desnudavam a arquitetura e a estética dos lugares. Os parisienses assistiam, surpresos, o surgimento imponente do novo modelo de desenvolvimento urbano. O novo e o velho conviviam concomitantemente e despertavam na população reação diversa como: emoções, sentimentalismos, apego às tradições, revoltas, controvérsias, esperanças e expectativas do surgimento de uma metrópole. A *cidade luz*, efervescente, que contava com largas avenidas – para facilitar a rapidez do tráfego – com a expansão da rede de esgoto e o abastecimento de água, a multiplicação da rede férrea que

⁵³ “É essencial para a harmonia universal ter um capital comum onde todas as diferentes luzes vêm para retificar, onde todos os personagens vêm para coordenar, onde todos vêm para purificar, onde todas as opiniões vêm se combinar, onde todos os preconceitos vêm falhar, quando todo o egoísmo moer-se, se confundindo dentro do gênero humano. É aqui que o homem do departamento se torna o homem da França, que o homem da França se torna o homem do universo.” (tradução nossa) CLOOTS, Anacharsis. **Procès de Louis Dernier In Écrits revolutionnaires**. Champ Libre, 1979, p. 260, apud: AGACINSKI, Silvanie. *op. cit.*, p. 205.

⁵⁴ Cf. HOBBSBAWN, Eric J. **A Era das Revoluções 1789-1848**. Rio de Janeiro. Paz & Terra, 2016.

ligava todo o país à Paris e a todo o continente, assim como o crescimento da demanda de materiais como a madeira e o aço, a valorização dos terrenos, as novas oportunidades de emprego, o grande fluxo internacional – possibilitava a centralização dos entroncamentos. Esses e outros benefícios foram possíveis mediante a ousadia, a intrepidez e o empreendedorismo do arquiteto Eugène Haussman (1809-1891).

No entanto, a modernidade teve um custo. Os menos favorecidos, ou seja, os pobres – sumariamente banidos do centro da cidade – pagaram um alto preço por terem sido obrigados a abandonar suas moradias mediante a expropriação.

Nesta época ocorreu a ascensão dos empreendedores, o progresso econômico, o crescimento das indústrias e a modernização dos campos.⁵⁵ As significativas transformações ligadas à expansão das relações capitalistas com o campo motivaram, desde o século XIX, diversas interpretações acerca do papel e do futuro da classe camponesa. Nessa conjuntura, algumas pressuposições ganharam força, principalmente a que vislumbrava o seu desaparecimento como classe. No entanto, contrariamente, o desenvolvimento capitalista não provocou o desaparecimento do campesinato, mas sua recriação.⁵⁶

O camponês parece um *gato de sete vidas*, pois sempre renasce com novas características e se adapta histórica e socialmente. Nas sociedades escravocratas, feudais e socialistas, o campesinato confinou particularidades específicas, construiu sua existência a partir das condições presentes. O camponês não é a personificação de um processo de trabalho específico, pois sempre agregou elementos próprios, bem determinados espacial e temporalmente. Também assumiu características intrínsecas e manteve, não obstante, sua base na unidade de produção familiar.⁵⁷

As sociedades rurais passaram por consideráveis transformações. Os estados europeus, quase em sua totalidade, aboliram a servidão antes de 1815. O regime senhorial foi destruído pelas revoluções de 1848. Mas sua extinção não deixou lugar a ilusões. Como não ocorreu uma efetiva partilha das terras, muitos camponeses tiveram de emigrar e alugar seus braços como operários agrícolas ou aceitar formas de trabalho que quase equivaliam à servidão. A grande propriedade não desapareceu. Os latifúndios subsistiram nas regiões mediterrânicas, nos países balcânicos, na

⁵⁵ DREYFUS, François-George; MARX, Roland; POIDEVIN, Raymond. **História Geral da Europa de 1789 aos nossos dias**. Portugal: Publicações Europa-América, 1996.

⁵⁶ PAULINO, Eliane Tomiasi. **Por uma geografia dos camponeses**. São Paulo: EDUSP, 2006, p.19.

⁵⁷ Cf. SANTOS, José Vicente Tavares. **Os colonos do vinho**. São Paulo: HUCITEC, 1978.

Europa central e na Rússia.⁵⁸ No entanto, o mundo rural não passou em toda parte pelos mesmos processos históricos. Em graus diversos, alguns países apresentaram aspectos originais.

A França era o país da exploração direta, forma de exploração agrícola que abrangia quatro quintas partes das explorações e três quintas partes dos solos cultivados. Os proprietários exploravam a terra com o auxílio da família e, por vezes, de um jornaleiro⁵⁹ e de trabalhadores de faina sazonal. Mas havia também muitos proprietários, nobres ou burgueses que não viviam no campo e confiavam a exploração a rendeiros ou caseiros. No final do século XIX, 14% das explorações, o que abrangia mais de uma quarta parte dos solos, estavam entregues a rendeiros (principalmente na região parisiense e no Norte).⁶⁰

Os assalariados continuavam numerosos: 1.200.000 jornaleiros no fim do século XIX, dos quais cerca da metade eram também detentores de pequenas propriedades, mas tinham que trabalhar nas terras de outros para manter-se. Mais de 1.800.000 criados rurais sem quaisquer bens eram empregados sob contrato anual e, na maioria dos casos, dependiam do patrão que os alimentava e alojava.

Seria quase impossível fixar uma imagem da condição de vida camponesa devido às diferenças de evolução entre categorias e entre regiões. Nessa época, a habitação rural melhorou, começou a ser utilizada a iluminação a petróleo, aumentou o consumo de açúcar e de carne. Mas em muitas regiões rurais a alimentação continuou a ser frugal, pouco variada, constituída por produtos locais.

A indústria rural tendia a desaparecer, mas muitas aldeias viviam ainda em sistemas de unidade econômica graças à permanência de ofícios como os de ferreiros, ferradores, segeiros, carpinteiros, etc.

2.4 - O contexto histórico e as abordagens socioeconômicas

Estudamos nesta pesquisa dois períodos históricos: a Idade Média e o início do mundo Moderno. Para aclarar as representações imagéticas do camponês medieval, bem como as pinturas modernas com esse mote de Jean-François Millet,

⁵⁸ DREYFUS, François-George. et. al., op. cit., p. 288.

⁵⁹ Operário que trabalha a jornal, isto é, que ganha por dia.

⁶⁰ Idem, p. 288-289.

apresentamos neste capítulo um enquadramento acerca dos acontecimentos socioeconômicos nessas épocas.

Após entendermos um pouco mais sobre o camponês na era medieval e moderna, precisamos compreender a sociedade de cada um desses tempos históricos, sua economia, suas transformações, evoluções, inovações, pois essas informações são essenciais para pormenorizar, mais adiante, a leitura das imagens selecionadas.

2.5 - Economia e sociedade na Idade Média

A decadência da sociedade antiga, representada pela desagregação do Império Romano escravista do século V e a ascensão do cristianismo, são apontadas como os episódios mais relevantes da Europa Ocidental.

O amplo período abrigado pela Idade Média é conhecido pela gradativa hegemonia da Igreja Católica, pela invasão e conquistas dos povos nórdicos e pela estruturação econômica e social das relações feudais. Economicamente, a sociedade feudal era uma estrutura agrária de subsistência, e ainda que existisse a produção artesanal e a prática do comércio e dos serviços, predominava a produção agrícola, que ocupava grande parte da população.

A história da Idade Média é tida como aquela em que impera o universo rural e os embates entre os senhores e os camponeses. À comunidade medieval da Europa Ocidental, a partir do século XI, foi integrado um novo componente, a cidade. A cidade era produtora e mercantil e também, economicamente, um centro de consumo, em razão da densidade de seu povoamento e do número de não-produtores entre seus habitantes.⁶¹ O aperfeiçoamento do fenômeno urbano deixou marca duradoura até hoje.⁶² Entretanto, a cidade não retrata a Idade Média: ela se encaixa na sociedade feudal como um meio indispensável para o bem-estar social, uma vez que parte da vivência medieval transcorreu nas cidades.⁶³

Acerca da organização do processo produtivo e o *modus operandi* nesse período, a partir do término das invasões (séc. X) a vida extravasou os limites do

⁶¹ LE GOFF, Jacques. **O Apogeu da Cidade Medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 74.

⁶² SCHMITT, Jean-Claude. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval** (coord.: Hilário Franco Júnior). Bauru, SP: Edusc, 2006. v. 1, p. 591-605.

⁶³ LUKÁCS, György. **Ontologia do ser social**. Ciências Humanas, 1979, p. 43.

domínio senhorial. Do século XI em diante, ocorreu uma ampla atividade urbana. Duas condições da vida econômica, até então inferiores, adquiriram relevância: o ofício e o comércio.⁶⁴

Nessa urbanização precoce, o campo ainda exercia predomínio. As cidades continham uma quantidade insignificante de burgueses. Seria improvável, uma vez que carecemos de dados estatísticos anteriores ao século XV, ambicionar alguma precisão estatística. Possivelmente não nos distanciaremos muito da verdade ao admitir que, em seu conjunto, a população urbana europeia, do século XII ao XV, não era superior à décima parte do total dos habitantes.⁶⁵

As diversas profissões daquele período se expandiam. Entretanto, o camponês tinha seu lugar de destaque. Toda cidade, grande ou pequena, tinha um número e uma diversidade proporcionais à sua importância de artesãos habilidosos, pois nenhuma burguesia podia dispensar os objetos fabricados que a satisfação de suas necessidades exigia. Se o ofício de luxo existiu exclusivamente em conglomerados significativos, em contrapartida, encontrava-se por toda parte os artesãos, imprescindíveis à sua existência cotidiana: padeiros, alfaiates, oleiros ou picheleiros⁶⁶, ferreiros, etc. O grande latifúndio na época agrícola medieval se esforçava em produzir todas as espécies de cereais. Toda vila satisfazia as necessidades de seus habitantes, e eram os camponeses que a abastecia com produtos agrícolas.⁶⁷

A Europa Ocidental era uma região puramente agrária. Era a terra a fonte de subsistência e condição de riqueza. Todas as ordens, desde os nobres com seus proventos (além de suas terras), até o mais humilde de seus servos, viviam direta ou indiretamente dos produtos do solo.⁶⁸

Em meados do século X iniciou-se uma expansão demográfica evidenciada por alguns traços. Inicialmente ocorreu um intenso movimento migratório. As populações

⁶⁴ PÉRON, Régine. **Luz sobre a Idade Média**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997, p. 47.

⁶⁵ LOT, Ferdinand, em **L'État des paroisses et des feux de 1328**, na Bibliothèque de l'École des Chartes, t. XC (1929), p. 301, admite que, em princípios do século XIV, a população urbana da França constituía, quando muito, a décima parte, no mínimo, e a sétima, no máximo, da população total (informação disponível em: <http://classes.bnf.fr/ema/anthologie/paris/2.htm>. Acesso em: 10 jan. 2016). Porém, em relação a Brabante, CUVÉLIER, Joseph, em **Les dénombrements de foyers en Brabant**, observa que, em 1437, o campo compreendia duas terças partes das casas de todo o ducado. PIRENNE, Henri. **História Econômica e Social da Idade Média**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1973, p. 65.

⁶⁶ O que faz ou vende pichéis ou obras de estanho. Cf. <http://www.priberam.pt/dlpo/picheleiro>.

⁶⁷ PIRENNE, Henri. **História Econômica e Social da Idade Média**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1973, p. 185.

⁶⁸ Idem, p. 13.

eventualmente se moviam conforme as necessidades advindas da agricultura e da guerra. Havia uma conexão afetiva com a terra trabalhada e residida, tanto para senhores quanto para camponeses.⁶⁹

Outro indício dessa expansão populacional foi o movimento dos arroteamentos, que fazia retroagir os terrenos abandonados, as florestas e as áreas pantanosas. Esse fenômeno manifestava a necessidade de se criarem novas áreas cultiváveis, de se formar uma nova unidade produtiva no setor básico da economia, a agricultura.⁷⁰

Com a expansão demográfica medieval ocorreu o aumento do preço da terra e do trigo. Apesar da migração dos excedentes populacionais de um lugar para outro e do aumento do espaço produtivo graças aos arroteamentos, a Europa católica não conseguia reequilibrar a oferta e a demanda pelo principal meio de produção, a terra e, por conseguinte, pelos bens de consumo essenciais, sobretudo o trigo.⁷¹

Ante o impulso demográfico apresentado desde meados do século X, os mansos⁷² foram divididos em terrenos menores, com aproximadamente 3 ou 4 hectares (chamados tenências). Havia dois tipos básicos, ambos de concessão pouco onerosa para o camponês: o *censive* e a *champart*.⁷³ Na tenência *censive*, a mais comum no período, em troca do gozo da terra o camponês devia pagar uma pequena quantia fixa chamada censo. A partir do século XII, ocorreu, gradativamente, a alienabilidade da tenência: o camponês devia conferir ao senhor um percentual variável do valor de venda. Já na tenência *champart*, a fêria que o camponês deveria remunerar ao senhor não era fixa, mas equivalente ao proveito da colheita.

Não apenas os terrenos camponeses tiveram sua área encurtada, o território senhoril também foi restringido e ocorreram alguns motivos para essa condição. Um desses fatores foi a necessidade de se conceberem novas tenências camponesas. Outro ponto foi o progresso das técnicas agrícolas, o que oportunizava ao senhor uma maior produção com o mínimo de terra. Em terceiro, os rendimentos senhoriais advindos muito mais dos direitos de *ban*⁷⁴ do que da exploração da terra. Por último,

⁶⁹ LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval**. Lisboa, Estampa, 1983, vol. I, p. 172.

⁷⁰ FRANCO, Hilário Júnior. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001, p. 26.

⁷¹ Idem, p. 26-27.

⁷² Na economia feudal, *manso servil* era a faixa de terra dividida em lotes para o cultivo por parte dos camponeses; a parte da produção era entregue ao senhor feudal. Ver mais em: www.dicionarioinformal.com.br/manso+servil. Acesso em 15 novembro 2015.

⁷³ FRANCO, Hilário Júnior. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente**, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁴ No início da Idade Média, esta terminologia designava o poder de comando do chefe militar. Em seguida, o conjunto de poderes régios que, a partir do século X, foi usurpado por grandes latifundiários:

no novo arranjo social que se instituíva desde o final do século X – o feudalismo, que determinava relações de vassalagem⁷⁵ – o senhor concedia terras a seus vassalos sob forma de feudo. Por certo, das vendas do senhorio vivia toda a sociedade feudal, do não livre ao senhor feudal. O que este último retirasse em serviços e em rendimentos de seus subordinados, ele próprio, senhor rural, não geraria sem o suporte da terra.⁷⁶

Observamos como eram feitas as divisões das terras por meio do esquema apresentado abaixo. Nele, percebemos a fração das tenências destinada aos camponeses.

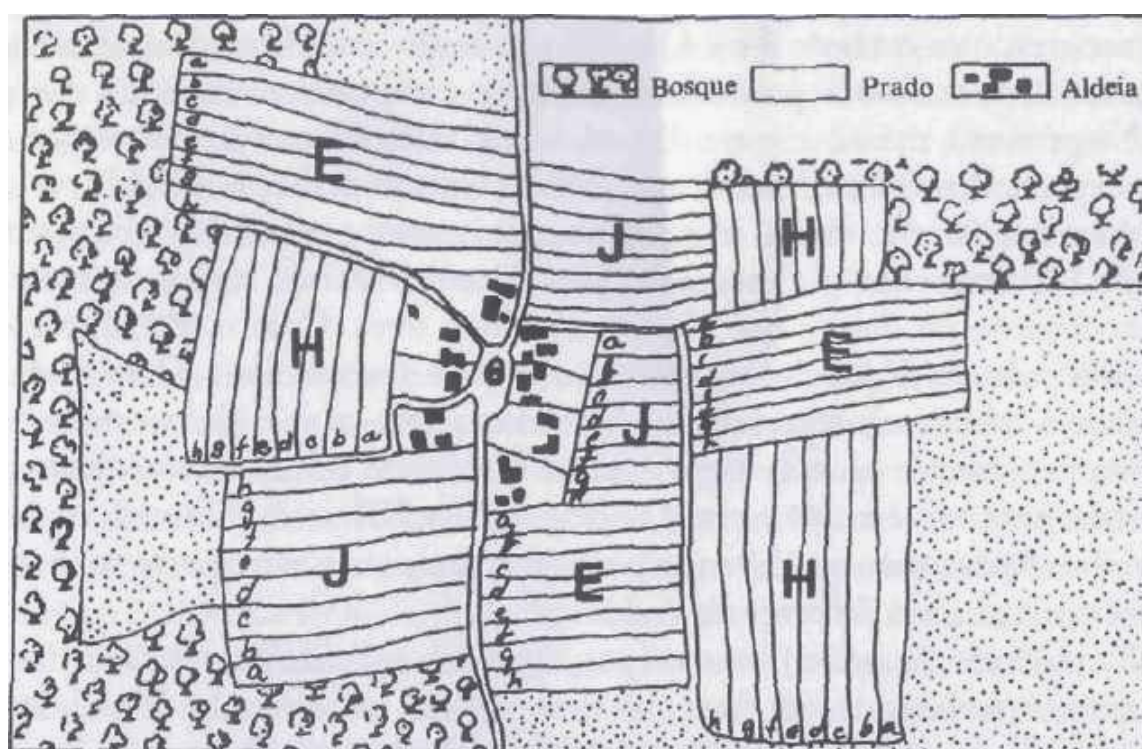


FIGURA 1: As tenências camponesas num senhorio. As três grandes áreas representadas pelas letras E, H e J equivalem ao sistema trienal. Os camponeses fruíam de uma fração de terra em cada uma dessas áreas (eram os terrenos a, b, c, d, e, f, g, h). **Fonte:** LOPEZ, Roberto. S. *Nascimento da Europa*. Lisboa: Cosmos, 1965, p. 180.

Esse domínio de terras vigente desde meados do século IX e a subdivisão de poder nas mãos de condes e duques fez com que, no século X, esses nobres sobrepusessem sua autoridade às atribuições e poderes públicos sobre as áreas que

tributar, punir, julgar. Cf. FOURQUIN, Guy. **Senhorio e feudalidade na Idade Média**. Lisboa: Edições 70, 1981.

⁷⁵ A vassalagem era o laço contratual que unia dois homens livres, o senhor (recebedor de fidelidade e serviços) e o vassalo (aquele que recebe sustento de outro), também livre, igualmente nobre.

⁷⁶ FRANCO, Hilário Júnior, *op. cit.*, p. 14.

lhes tinham sido delegadas pelo imperador, pelo rei, ou por qualquer outro nobre (conde, visconde, etc.). Dessa forma, se apoderavam da propriedade, do poder de fazer justiça, da defesa militar e, ao julgar essa terra como seu domínio, a transferia aos seus herdeiros e a utilizava como feudo para empregar seus vassallos. O padrão da lógica feudal se baseava em uma disseminação da autoridade até os níveis mais locais na organização social.⁷⁷

A relação de vassalagem existente desde o período carolíngio tinha como propósito compor um ambiente confiável e um contingente militar para o senhor.⁷⁸ Dessa forma, as relações feudais eram alicerçadas no contrato feudatário, o que instaurava um laço de compromissos mútuos entre dois homens. De um lado o vassalo, do outro, seu senhor. Mas, apesar das relações de poder, havia obrigações recíprocas. Os dependentes também deviam obediência ao senhor, uma vez que esse tinha o poder de fazer justiça.

O termo *dependente* foi utilizado também para intitular os que lavoravam a terra e eram subordinados aos senhores, já que ocorreu no sistema feudal a interdependência da servidão, do trabalho desempenhado por homens livres, por homens semilivres e, em alguns locais, por escravos. Dessa maneira, todos estavam inseridos em laços de dependência. Esta projeção consumou-se devido à decadência das instituições públicas, derrocada que conduziu à incapacidade de provar em tribunal a liberdade ou a servidão. Mas no interior desse campesinato 'uniformizado' as hierarquias permaneceram. Deixou de haver uma fronteira legível entre a liberdade e a servidão. Todas as novas imposições nascidas no *bannun* pesavam sobre os rurais; nenhuma constituía prova de servidão, mas cada uma era prova de dependência.⁷⁹

Nesse contexto caracterizado pela desagregação de poder e pela importância da terra e sua produtividade, o sistema feudal (cujo o ápice ocorreu entre os séculos XI e XIII) ainda era expressivo, mesmo com o início do desenvolvimento comercial e urbano no século XI e a reconquista do poder monárquico no século XIII. Na verdade, esses dois movimentos que, num primeiro momento, eram considerados contrários ao modelo feudal, são parcela do feudalismo. Durante os séculos medievais, o

⁷⁷ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Editora Globo, 2006, p. 127.

⁷⁸ Para mais informações acerca da relação de vassalagem cf. BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 2009.

⁷⁹ FOURQUIN, Guy. **Senhorio e feudalidade na Idade Média**. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 167.

surgimento dos mercados e das cidades permaneceu integrado à lógica do feudalismo, que foi estimulado por sua dinâmica e, por sua vez, contribuiu para ela.⁸⁰

2.6 - O trabalho e as relações sociais

O trabalho, como vimos, passou por uma sequência de modificações, impulsionado pelos objetivos e pelas formas de execução. Sua finalidade inicial foi a sobrevivência; a seguir a acumulação, o *status*, a elevação social, etc. Este sistema de valores, ideias e práticas dispôs de uma dupla atribuição: estipular uma ordem que possibilitasse às pessoas direcionar-se em seu mundo material e social (e comandá-lo), e permitir que a comunicação entre as pessoas fosse possível.⁸¹

O cotidiano medieval era comedido por elos de fidelidade e de juramento entre os indivíduos sociais. O senhor feudal executava seu controle sobre o trabalho do camponês e sobre os afazeres da coletividade. Contudo, esses eixos sociais eram relevantes para a eficácia da coletividade, já que os laços presumiam uma certa organização social, o que assegurava necessidades originadas pelas condições de vida social.

É inevitável conceber a Idade Média como um corpo social de trabalho, fundado em juramentos de fidelidade constituídos entre os homens, em que as associações econômicas são complementares no dia a dia dos indivíduos. Sobre essa perspectiva integrada da sociedade, para compreender a Idade Média temos que levar em conta uma sociedade em que a concepção de trabalho assalariado e a relação com o dinheiro eram inexistentes ou secundárias. O princípio das relações de homem para homem era a dupla ideia de fidelidade, por um lado, e de proteção, por outro. Pactuava-se, não o ofício em função de um trabalho preciso, de remuneração fixada, mas a própria pessoa, ou melhor, sua fé e, em troca, requeria-se subsistência e proteção. Tal era a essência do vínculo feudal.⁸²

A existência social fundava-se na propriedade ou na posse da terra. O feudalismo na Europa Ocidental era a demonstração de uma civilização estritamente rural. O progresso das relações feudais, em seu sentido amplo, compreendeu a

⁸⁰ BASCHET, Jérôme. op. cit., p. 156.

⁸¹ MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003, p. 21.

⁸² PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997, p. 27.

elaboração de uma plêiade de vínculos que acarretou mudanças, rupturas, ressignificações de relações, de ideias, de convicções, de práticas que ultrapassam qualquer imagem limitada acerca desse tema. Existia uma simultaneidade da manifestação de relações produtivas particulares em todos os sistemas e áreas da vida social.⁸³

Dessa forma, as relações de produtividade pressupunham vínculos sociais orgânicos. O universo predominante da produção era atributo de um sistema produtivo particular, de uma época com especificidades próprias.⁸⁴

Toda sociedade desfruta de uma organização fundamentada em sua própria história, suas leis, dinâmicas e processos culturais ordenados em um corpo social, pela constituição de relações entre indivíduos, grupos, pela formação de movimentos sociais (associações, instituições, agremiações, etc.), onde indivíduos agem e interagem, idealizam a realidade social comum que é absorvida pelos meios consensuais e reificados.

No universo consensual, a sociedade é caracterizada como um conjunto de pessoas, cada qual com a contingência de articular em nome do grupo. Ninguém possui competência exclusiva. Entretanto, assume as necessidades exigidas pelas circunstâncias, uma criação visível, contínua, permeada por um sentido e uma finalidade.⁸⁵

Já no universo reificado – o medieval – a sociedade é reconhecida como um conjunto de diferentes papéis, cujos componentes são desiguais e as competências obtidas determinam a participação de cada um no corpo social, transformando-o em um sistema de entidades sólidas, básicas e imutáveis.⁸⁶ Este segundo aspecto de interação social assemelha-se ao sistema feudal, o qual se consistia numa estrutura hierarquizada, apesar da constante permuta de interesses. A organização social dessa época estabelecia dois estatutos aos indivíduos: ter domínio de terras e ser senhor, ou cultivá-las e ser servo. Esse vínculo era norteado pela autoridade e proteção do senhor em relação a seus servidores.⁸⁷

⁸³ THOMPSON, Edward P. "Folclore, antropologia e história social". In: NEGRO, Antonio Luigi & SILVA, Sérgio (org.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

⁸⁴ Para mais informações cf. WOOD, Ellen M. **Democracia contra Capitalismo**. São Paulo: Boitempo, 2003.

⁸⁵ Idem, p. 49.

⁸⁶ Idem, p. 50.

⁸⁷ Cf. PIRENNE, Henri. **História Econômica e Social da Idade Média**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1973.

No início das organizações urbanas, este sistema perdeu um pouco de seu sentido. A contrapartida de quem prestava serviço nas oficinas e nas construções urbanas era o salário: o patrão não lhe devia muitas obrigações e, quando não havia trabalho, sua situação se complicava, pois não podia recorrer, como fazia o trabalhador do campo, à caça, à sua criação ou à sua horta, como lhes era devido.⁸⁸ O caráter individualista (e também libertador) da cidade divergia da existência rural na qual a comunidade da aldeia se unia. Solidariamente, todos os habitantes dos antigos mansos que praticavam sobretudo a agricultura podiam beneficiar-se dos rendimentos complementares da criação e do cultivo.⁸⁹

Como se observa, a proximidade da terra possibilitava aos camponeses certa oportunidade de empreendedorismo e alternativas de subsistência ante as dificuldades. A comunidade rural desfrutava de direitos antigos que a cidade, ao contrário, não era capaz de oferecer aos seus habitantes.

A economia medieval apresentava-se alicerçada na terra, de onde era extraído a subsistência dos menos abastados e a riqueza dos senhores. O solo produzia as mercadorias de que se necessitava e, assim, a terra era a chave da fortuna de um homem.

O campo era soberano. Em muitas localidades, como a Inglaterra e quase toda a Germânia, não havia uma única cidade. Mas elas existiam em outras regiões: antigas cidades romanas, menos degradadas no sul do Ocidente, ou então pequenas vilas de comércio muito novas, recém surgidas ao longo dos rios que corriam para os mares do Norte. Salvo algumas exceções (na Lombardia, por exemplo), estas “cidades” pareciam mais como pequenos aglomerados que reuniam, no máximo, algumas centenas de habitantes fixos e viviam ligadas ao meio rural. Na realidade, nem sequer se distinguiam dele. Eram cercadas por vinhas, interpenetradas com os campos, repletas de animais, celeiros e rapazes nos trabalhos da gleba. Todos os homens, até os mais ricos, reis, bispos, judeus e cristãos e os especialistas que, na cidade, realizavam o ofício do comércio a longa distância, permaneciam rurais, e sua subsistência dependia da terra-mãe.⁹⁰

⁸⁸ LE GOFF, Jacques. **O Apogeu da Cidade Medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁸⁹ Cf. DUBY, Georges. **Economia rural e vida no campo no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1987.

⁹⁰ Idem, p. 19-20.

A vida neste período perpassou o mundo agrícola. Era dele que os indivíduos obtinham seu mantimento. As escassas cidades perduraram e as tarefas nelas realizadas permaneciam em virtude do campo. A vida era simples e as limitações dos trabalhos eram muitas em decorrência dos ciclos da natureza.

Os homens dedicavam todas as forças à produção da sua própria alimentação. Eram necessários vastos campos de pousio. Cada aldeia, cada família precisava de uma área de subsistência muito extensa, que devia incluir, além de vastas terras de pasto, espaço arável muito maior que a superfície utilizada em cada ano. No entanto, apesar destes longos repousos, os rendimentos eram minguados.⁹¹

A agricultura era de caráter familiar e a produção, em consequência dos simples, mas em constante aperfeiçoamento, instrumentos de trabalho, se limitava quase à sobrevivência. Como identificamos os objetos, sua forma, o material de que eram feitos e seu nível de utilidade através dos nomes que lhes foram empregados? Que informação extraímos de palavras como *aratrum*, *carruca*, que são mencionadas em muitos documentos escritos para descrever o trabalho no campo naquela época? Estes dois termos indicam simplesmente um instrumento puxado por uma parelha e utilizado para arar. O primeiro termo era preferido pelos escrivães mais cultos porque originava-se de um vocábulo clássico; o segundo representava literalmente a linguagem popular. Acerca da *carruca*, não existe nota que permita verificar qual a ação da sua relha ou se se tornava mais eficiente pela atrelagem de uma aiveca, isto é, se o lavrador dispunha de um verdadeiro arado com capacidade de revirar e arejar totalmente o solo, ou se simplesmente detinha um arado cuja a relha simétrica apenas podia abrir o sulco sem revirar a terra.⁹²

Esta descrição de arado e de charrua destaca o cunho simples destes elementos. Nesta mesma situação encontravam-se os utensílios domésticos. Normalmente, os objetos habituais às moradias eram bacias de cobre, vasos de beber, caldeirões de cobre e ferro, panelas, gancho de panela, cão de chaminé, candeia, machados, enxó, verrumões, machadinha, raspador, plaina, formão, foices grandes e pequenas, pás com ponta de ferro e muitos utensílios de madeira.⁹³

Nesse período, até a criação de animais era restrita àqueles que sobrevivessem às intempéries da natureza. Existia, entre os trabalhadores rurais, uma

⁹¹ DUBY, Georges. *op. cit.*, p. 42-43.

⁹² DUBY, Georges. **Guerreiros e Camponeses**. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 25-26.

⁹³ Idem, p. 27.

relação de interdependência com os instrumentos de trabalho. O campesinato vivia comedido sob os infortúnios do meio ambiente e a vida material da população, em geral, era primária. Todos levavam uma vida bem regrada.

Percebemos que a síntese descrita até aqui trata da hierarquia do trabalho no campo e das práticas relacionadas à divisão de terras, bem como a indispensável ocupação camponesa no decorrer dos tempos. Além disso, verificamos como eram estabelecidas as relações de trabalho e a interdependência com as simples, porém inovadoras, ferramentas da lida.

2.7 - A Europa rural medieval e suas inovações tecnológicas

O trabalho do campo na Idade Média exigia o esforço camponês. Os instrumentos eram elementares, contudo, foram aprimorados naquele período, o que possibilitou avanços na esfera da produção rural. A Europa Ocidental continuava sobretudo pastoril e, em consequência, no decorrer dos séculos X e XIII ocorreu o surgimento e difusão de uma sucessão de inovações técnicas na área agrícola. Dentre os refinamentos técnicos da época, três desempenharam uma intervenção direta sobre a ascensão da produtividade agrária: o novo emparelhamento dos animais, o método trienal e a charrua pesada.

Na Antiguidade, a força motriz do cavalo era insuficiente. Sua utilização nas atividades agrícolas era ineficaz. Nessa época, uma parelha movia menos de 500 quilos. Entretanto, a partir da Idade Média passou a carregar aproximadamente 5 toneladas.⁹⁴ O sistema de atrelagem sobrepôs as correias posicionadas no pescoço do animal. Dessa maneira, o cavalo passou a ser indispensável nos trabalhos do campo. Embora o boi e o cavalo possuam a mesma força de tração, o segundo move-se uma vez e meia mais rápido e consegue trabalhar uma ou duas horas a mais por dia.⁹⁵

Possibilitou-se, a partir de então, o uso da charrua, possivelmente introduzida na Europa Ocidental pelos germanos.⁹⁶ No decorrer dos primeiros sete ou oito séculos medievais ainda se utilizava o antigo arado romano, adequado apenas em solos leves.

⁹⁴ GIMPEL, Jean. **A Revolução Industrial da Idade Média**. Lisboa, Publicações Europa-América, 1976, p. 63.

⁹⁵ WHITE JR. L. **Medieval technology and social change**. Oxford. Clarendon, 1962.

⁹⁶ FRANCO, Hilário Júnior. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001, p. 33.

A charrua se transformou num instrumento essencial ao desenvolvimento agrícola, principalmente nas áreas de terrenos rijos.

Além de revolver a terra e mover os nutrientes acumulados nos níveis inferiores, o uso da charrua também diminuiu a mão de obra, uma vez que destituiu a função de cavar o terreno com a enxada antes de semeá-lo.

Outra notável conquista foi o sistema trienal, possivelmente a mais influente inovação agrícola da época.⁹⁷ O solo cultivável passou a ser dividido em três partes, o que promoveu a expansão do território produtivo. Dessa forma, apenas um terço da área ficava em descanso, ao contrário da metade que era deixada no método bienal dos outros séculos.

Terra	1º ano	2º ano	3º ano
Campo I	trigo e centeio	cevada e aveia	pousio
Campo II	cevada e aveia	pousio	trigo e centeio
Campo III	pousio	trigo e centeio	cevada e aveia

QUADRO 1: Sistema trienal. Ao fracionar-se o território cultivável em três partes, não apenas aumentava a superfície produtiva, como também garantia duas safras anuais. Fonte: FRANCO, Hilário. **A Idade Média, Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001, p. 43.

Não era possível efetivar o sistema de rotação trienal sem a utilização do cavalo como animal de tração pesada. Entretanto, o cavalo, por não ser um ruminante, tem carência em complementar sua alimentação com cereais. Com o sistema anterior (bienal), a produção de cereais era insuficiente para alimentar, além dos homens, também os animais.

Com o sistema trienal, a cultura da Primavera, geralmente de aveia, era destinada quase unicamente para alimentar os cavalos. O crescimento do rebanho equino teve importância determinante no desenvolvimento da Europa, a começar pelo fomento a uma série de atividades manufatureiras que oportunizou a produção de equipamentos necessários para o uso eficaz do cavalo. Dentre essas funções, a metalurgia, na produção das ferraduras, sem as quais o uso intensivo do animal era impraticável. Outro elemento de transformação decisivo foi emprego do cavalo no sistema de transporte, o que possibilitou a substituição do lento carro de boi por uma

⁹⁷ Ibidem, p. 34.

grande diversidade de mecanismos (charretes, carroções, carroças, etc.), destinados a numerosos e variados usos.⁹⁸

Após a mudança para a técnica trienal, uma parcela da terra era disseminada com cereais típicos do Inverno (centeio e trigo) e outra com cereais comuns na Primavera (aveia e cevada). Na estação das flores, além da sementeira dos cereais, também se fazia a das leguminosas (favas, ervilhas, lentilhas, etc.), fonte de proteínas para a subsistência humana. A difusão desse conjunto de aperfeiçoamento proporcionou aos camponeses uma alimentação cotidiana altamente satisfatória, que incluía, vez ou outra, a carne. Além desses artigos, também se consumiam hortaliças e raízes. Um documento de época, a capitular *De Villis*⁹⁹, cita uma série de alimentos que eram cultivados.

Volumus quod in horto omnes herbas habeant, id est liliū, rosas, fenigrecum, costum, salviā, rutā, abrotanum, cucumeres, pepones, cucurbitas, fasiolum, ciminum, ros marinum, careium, cicerum italicum, squillam, gladiolum, dragantea, anesum, coloquentidas, solsequiam, ameum, silum, lactucas, git, eruca alba, nasturtium, parduna, puledium, olisatum, petresilinum, apium, levisticum, savinam, anetum, feniculum, intubas, diptamnum, sinape, satureiam, sisimbrium, mentam, mentastrum, tanazitam, neptam, febre fugiam, papaver, betas, vulgigina, mismalvas, id est altaea, malvas, carvitas, pastenacas, adripias, blidas, ravacaulos, caulos, uniones, britlas, porros, radices, ascalonicas, cepas, alia, warentiam, cardones, fabas maiores, pisos mauriscos, coriandrum, cerfolium, lacteridas, sclareiam. Et ille hortulanus habeat super domum suam lovis barbam.

*De arboribus volumus quod habeant pomarios diversi generis, pirarios diversi generis, prunarios diversi generis, sorbarios, mespilarios, castanearios, persicarios diversi generis, cotoniarios, avellanarios, amandalarios, morarios, lauros, pinos, ficus, nucarios, ceresarios diversi generis. Malorum nomina: Gozmaringa, Geroldinga, Crevedella, Sperauca, dulcia, aciores [...]. Perariciis servatoria trium et quartum genus [...].*¹⁰⁰

É nosso desejo que eles tenham em seus jardins todos os tipos de plantas: lírio, rosas, feno-grego, crisântemo, sálvia, arruda, citronela, pepinos, abóboras, cabaças, feijão comum, cominho, alecrim, alcarávia, grão de bico, cebola-albarrã, uma pequena faca, estragão, anis, pepino amargo, chicória,

⁹⁸ ROMEIRO, Ademar Ribeiro. **Meio ambiente e dinâmica de inovações na agricultura**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1998, p. 40.

⁹⁹ A capitular *De Villis* (capitular das cidades) é um documento que remonta ao final do século VIII e sobrevive em um manuscrito. Ele descreve a gestão das propriedades reais. Sugere-se que ele descreva a terminologia e os tipos de plantas, legumes e verduras listadas nas propriedades da Aquitânia (sudoeste da França, ao sul do Loire), que no final do século VIII foi governada por Luís, filho de Carlos Magno, mais tarde, o imperador Luís, o *Piedoso*. A cópia existente da capitular das cidades está em Wolfenbüttel, na Alemanha (Fls. 12v – 16r). Edition: A. Boretius, ed. “Capitularia regum Francorum I, MGH Legum Sectio II (Hanover 1883), nº 32, p. 82-91. Disponível em: <https://www.le.ac.uk/hi/polyptyques/capitulare/site.html>. Acesso em 10 jan. 2016. University of Leicester.

¹⁰⁰ Versão original em latim. Fonte: *Capitulare de Villis*. Texto: Kapitularien, ed.: R. Schneider, Göttingen 1968.

cânfora, séssil, alfaces, pé-de-aranha, rúcula, agrião, bardana, hortelã, cicuta, salsa, aipo, salsão, zimbro, endro, funcho doce, escarola, frascinela, mostarda branca, segurelha-anual, menta, jardim de hortelã, hortelã selvagem, atanásia, erva-gateira, centáurea, jardim de papoula, beterraba, ásaro, malvavisco, malva, cenoura, nabo, erva-armola, espinafre, couve-rábano, repolho, cebola, cebolinha, alho-poró, rabanete, chalota, alho, garança, carda, favas, ervilhas, coentro, cerefólio, alcaparras, sálvia esclareia.

E o jardineiro deve ter suculentas crescendo em sua casa. Quanto as árvores, é nosso desejo que eles tenham vários tipos de maçã, pera, ameixa, sorva, nêspere, castanha e pêssago; marmelo, avelã, amêndoa, amora, louro, pinus, figo, árvores de nozes e cerejas de várias espécies. Os nomes das maçãs são: gozmaringa, geroldinga, crevedella, esperauca, há doces, amargas [...]. Eles devem ter três ou quatro tipos de peras [...].¹⁰¹

¹⁰¹ A tradução é nossa.

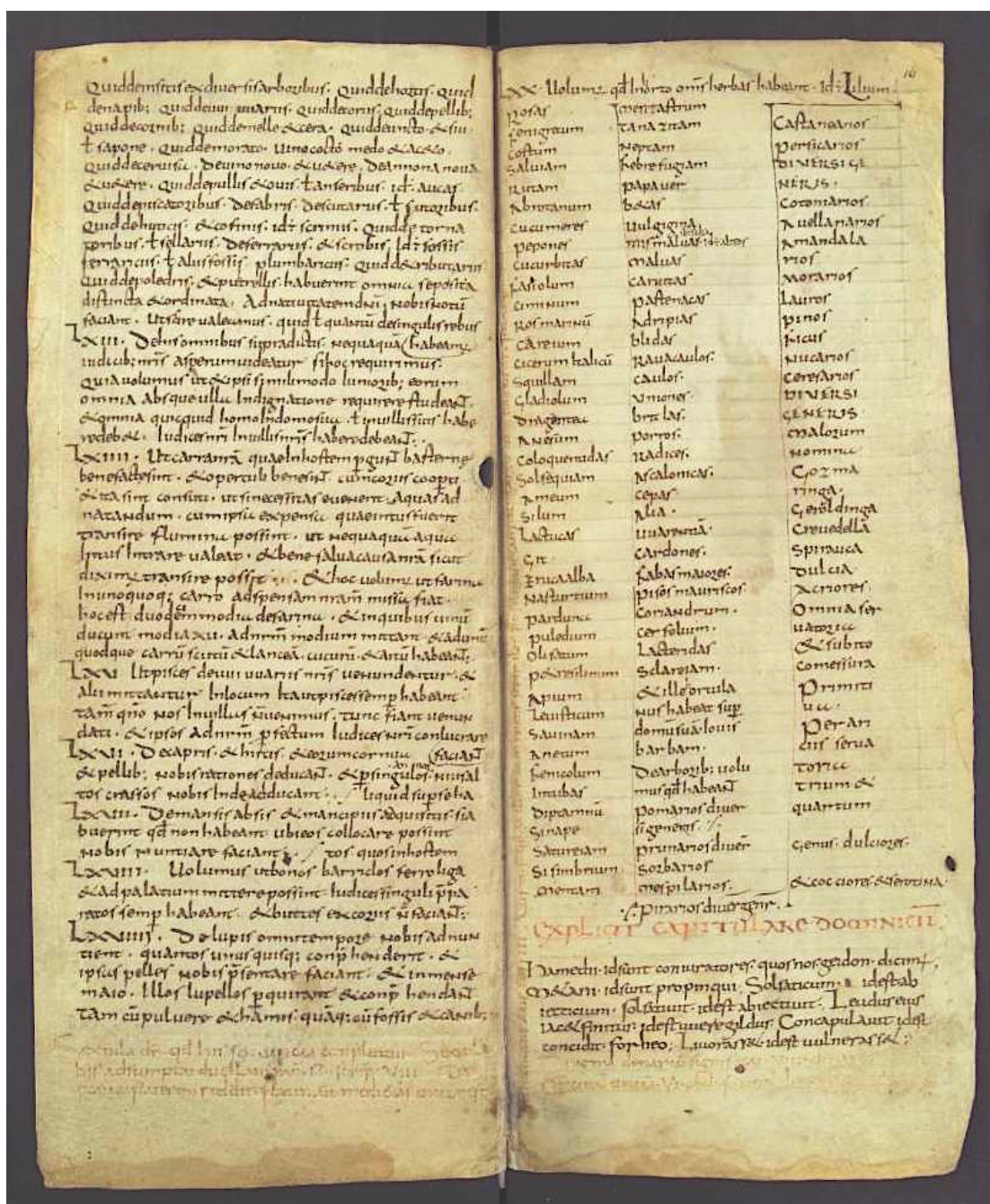


FIGURA 2: Capitular De Villis - Manuscrito capitular LXX Fonte: <http://diglib.hab.de/mss/254-helmst/start.htm?image=000016> University of Leicester.

Outro item integrante da alimentação naquele período era o azeite. As oliveiras deveriam ser lavradas, abertas e esmoutadas¹⁰² anualmente e, esterçadas de dois em dois anos.¹⁰³ Os terrenos onde eram cultivadas as azeitonas podiam oferecer uma

¹⁰² Esmoutar ou esmoitar significa desbravar para fins agrícolas, terras incultas cobertas de matagais, árvores ou arbustos. VERÍSSIMO, Nelson. **Em defesa dos recursos naturais de Machino: a proibição de esmoutas em 1673**. Isenha, 2001, p. 61-73.

¹⁰³ Para mais informações acerca dos trabalhos agrícolas nos olivais cf. GONÇALVES, Iria. **Património do mosteiro de Alcobaça nos séculos XIV e XV**. Lisboa, 1989, p. 232-234.

paisagem de muitas cores e cheiros, provenientes das figueiras, videiras, pessegueiros e de outras árvores e culturas a elas misturadas.¹⁰⁴

No outono, quando a azeitona já estava madura, grupos de homens e mulheres seguiam aos olivais para realizar a apanha. Geralmente colhidas à mão, as azeitonas eram dispostas em cestos. Após essa atividade, elas eram levadas aos lagares.¹⁰⁵ Estas construções eram normalmente posicionadas próximas a rios, em virtude da grande importância da água, tanto para a produção do azeite, como para a força motriz no acionamento da mó.

Conseguimos compreender um pouco mais acerca da produção de azeite, ao observamos a figura 3, em que é representada a estrutura de um lagar. A leitura da imagem também nos auxilia na apreensão dessa atividade.

¹⁰⁴ A policultura está documentada em várias regiões nesse período, como por exemplo, Coimbra, Santarém, Alenquer e Leiria. Em Coimbra havia oliveira com trigo, oliveira com árvores de fruto, linho ou vinha. COELHO, Maria Helena da Cruz. **O Baixo Mondego nos fins da Idade Média**, vol. I. Coimbra, 1983, p. 177. Nas regiões de Leiria e Lisboa, a plantação mesclada de oliveiras em solo de hortas e searas. GONÇALVES, Iri. *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁵ Os lagares, em sua grande maioria, eram casas de madeira, onde havia, entre outros instrumentos e objetos, caldeiras, galgas, alquergues, seiras, potes, talhas e prensas. ANDRADE, Maria Filomena. **O mosteiro de Chelas. Uma comunidade feminina na Baixa Idade Média – património e gestão**. Cascais, 1996, p. 60-64 e cfr. Apêndice nº 2 e 3.



FIGURA 3: *Oleum Olivarum* (c. 1580-1589) Autor: Philipp Galle (Holanda, 1537-1612) Gravura, 20,5 x 27,5 cm. **Fonte:** http://www.artnet.com/artists/philipp-galle/oleum-olivarum-after-jan-van-der-strael-amUEDoTRI6TAM_bjP6_Ltw2. Acesso em 10 dez. 2015.

O trajeto da azeitona, desde que entrava no lagar até se transformar em azeite, era extenso. Primeiro eram lavadas, ou não, dependendo do nível de sujidade que continham. As azeitonas eram lançadas num tanque redondo onde funcionavam as galgas. Os lagares podiam ser movidos a água (azenha de azeite), ou pela força dos animais (lagar de azeite de cavalgadura). Esta representação ilustra a segunda categoria de lagar, uma vez que, à esquerda superior, enquanto um homem lança as azeitonas do saco na galga e o outro as espalha com o auxílio de uma pá, é o marruá quem gera a força motriz que espreme a azeitona. Após os frutos da oliveira serem esmagados originava-se uma pasta que era inserida em cestos de esparto, conforme apresentado à esquerda inferior, onde um senhor (direita) e um jovem (esquerda) introduzem a massa nas seiras. Estas seiras, de feitio circular e em quantidade variável, uma vez preenchidas, eram empilhadas numa prensa de vara e fuso ou de parafuso onde, pelo exercício da força, a pasta era comprimida ao extrato até que saísse dela um líquido amarelado – o azeite. É possível observar essa etapa do processo ao fundo do cenário à direita, onde três sujeitos impulsionam a prensa. Após toda a sequência de produção, o azeite era envasilhado e entregue aos respectivos

proprietários, conforme a cena no primeiro plano, em que um indivíduo, ligeiramente arqueado, retira o azeite do tonel e o coloca numa embalagem menor.¹⁰⁶

Outros dois importantes componentes da dieta medieval são o trigo e a uva, deles eram produzidos o pão e o vinho. Veremos mais adiante as particularidades de cada um.

Toda essa produção no âmbito agrícola, deveu-se aos aperfeiçoamentos ocorridos. Muitas inovações, por mais elementares que pareçam, foram fatores de potencialização das sociedades daquela época, bem como das subsecutivas. Por muitos anos essas inovações fizeram-se presentes e, apenas um bom tempo à frente, é que despontaram novos métodos de trabalho, a partir do incremento das técnicas estabelecidas na Idade Média.

2.8 - Conjunturas da Europa Moderna

Desde o período medieval ocorreram transformações em todas as esferas da sociedade. Vagarosamente houve um desenvolvimento no campo, o meio industrial pluralizou, novos contextos conceituais emergiram, as relações de trabalho se modificaram. Essas mudanças tiveram maior visibilidade a partir do final do século XVIII e no século subsequente.

Depois de séculos de acúmulo de capital, de comércio colonial, de sucessivas guerras hegemônicas, da desestruturação do feudalismo, da expansão do ensino, da lenta conquista e subjugação de outras civilizações, a Europa enfrentou uma grande transformação em seu processo histórico. O desenvolvimento da burguesia desencadeou as duas grandes revoluções, a Francesa e a Industrial, que marcaram o início de uma nova era.

Entretanto, o triunfo da burguesia trazia consigo incongruências. A ideologia libertadora, impulsionada pelo Iluminismo, estimulou a radicalização do pensamento e da prática social. Dessa forma, o século XIX conviveu com novas e velhas tendências que pleiteavam a hegemonia mundial. Com os resquícios do feudalismo (principalmente no Leste europeu), liberalismo, socialismo, comunismo, anarquismo,

¹⁰⁶ MARREIROS, Rosa. **A ordem de Santiago e o monopólio da moagem da azeitona em Palmela.** In: Ordens Militares. Guerra, Religião, Poder e Cultura, vol. II, coord. Isabel Cristina Fernandes. Câmara Municipal de Palmela. Colibri, 1999, p. 149-150.

racionalismo, positivismo e romantismo foram algumas das expressões ideológicas da Europa em transformação.

Posicionada perante o desafio das densidades demográficas e das novas técnicas, parte da Europa entrou na era industrial. O sulco que se abriu entre as “economias de ponta”¹⁰⁷ e as atrasadas elucida a crescente distinção de várias Europas, cada uma delas diferenciada por normas jurídicas, escalas de fortunas e rendimentos e, perspectivas culturais diferentes. Mesmo com as guerras e as revoluções, houve um incremento no ritmo dessa expansão durante os primeiros decênios do século XIX.

A grande ebulição demográfica esboçada no século XVIII, a partir do 1740, prosseguiu e espalhou-se. Por volta de 1800 ocupavam o continente europeu cerca de 192 milhões de habitantes. Em 1850 o número subiu para 274 milhões.¹⁰⁸ As migrações internas na Europa foram importantes, porém não tão volumosas. O custo dos transportes entre a Europa e os países novos explicam, em parte, essa moderação. Houve um incremento populacional também em função da baixa taxa de mortalidade. Ocorreram progressos no campo da Medicina e na vacinação que foi iniciada por Edward Jenner¹⁰⁹ (1749-1823) em 1796 contra a varíola.¹¹⁰

No entanto, a insipiência da higiene fez dos hospitais autênticas armadilhas donde os enfermos corriam o risco de sair curados ou mortos por uma bactéria ou um vírus ainda desconhecido. O controle salutar das grandes epidemias, apesar do episódio mortífero da cólera em 1832¹¹¹, contribuiu para o avanço demográfico. A natalidade manteve-se, de um modo geral, elevada tanto na Europa agrícola carente de braços, como na Europa industrial ávida por mão de obra numerosa e barata.

O mundo no início do século XIX, não obstante a Revolução Industrial, ainda era predominantemente rural. Na Inglaterra, pioneira da revolução, a população urbana transcendeu a população rural pela primeira vez em meados do século XIX. A cidade provinciana ainda pertencia, sobretudo, à sociedade e à economia do campo.¹¹²

¹⁰⁷ DREYFUS, François-George et. al. op cit., p. 21.

¹⁰⁸ Idem, p. 22.

¹⁰⁹ Edward Jenner (1749-1823) foi um naturalista e médico britânico. Jenner ficou conhecido pela invenção da vacina contra a varíola e pela primeira imunização deste tipo na história do Ocidente.

¹¹⁰ Idem, p. 22.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Cf. HOBSBAWN, Eric. **A Era das Revoluções**. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

É possível segmentar, na perspectiva das relações de propriedade agrária, o agrupamento econômico cujo centro era a Europa Ocidental, em três grandes blocos. No além-mar (colônias americanas), empregava-se o trabalho escravo. Na Europa Oriental, o alicerce ainda era a servidão (com algumas faixas de camponeses livres). Na Europa Ocidental, o camponês tinha perdido sua condição de servo no final da Idade Média. Entretanto, ainda havia uma série de obrigações atribuídas a estes indivíduos. Em poucas regiões predominava uma agricultura puramente capitalista. Lentamente esse modelo se impôs, com o aparecimento de uma série de empresários agrícolas, fazendeiros, e um enorme proletariado rural.

Como o universo agrário ainda estava pouco desenvolvido, o comércio e as manufaturas mostravam sua força. O crescimento do comércio criou condições elementares para um precoce capitalismo industrial.

Contamos também, nesse período, com novas perspectivas em outras esferas, as ciências, por exemplo, ainda não segmentadas pelo academicismo do século XIX, dedicaram-se aos avanços produtivos. A educação envolvia-se nesse contexto, embora a burguesia ambicionasse uma escola mais prática, empirista e mais desapegada do sistema educacional escolástico-medieval.

Uma nova concepção ganhou terreno, o Iluminismo. Esse movimento cultural e intelectual europeu do século XVIII foi influenciado pelo Humanismo do Renascimento e pelo Racionalismo e Empirismo do século XVII. Alicerçava-se no uso e na ênfase da razão, vista como atributo pelo qual o homem apreendia o universo e aprimorava sua própria condição. Considerava que os objetivos do indivíduo eram o conhecimento, a felicidade e a liberdade, bases para uma concepção existencial emancipatória.

O Iluminismo considerou com otimismo o poder e as realizações da razão humana, além de acreditar na possibilidade de remodelar a sociedade segundo princípios racionais. A visão iluminista tinha por princípio a perspectiva, livre a cada sujeito, de ter consciência de si mesmo e de seus erros e acertos, e de ser dono de seu destino. Direcionou-se contra a tradição e a autoridade daqueles que imputavam a tarefa de guiar o pensamento, como o monopólio da religião sobre o sagrado.

A emancipação, tema central do Iluminismo, tinha um aspecto dicotômico, com uma descontinuidade drástica entre a ordem que precedeu e a nova ordem que seria construída. Ao atingir todas as esferas da vida social, eliminaria o poder com a abolição do Estado. Se até o século XVIII, a sociedade europeia formada com a

cristandade reconhecia em Deus a possibilidade de emancipação da dor e do sofrimento, a partir do Iluminismo ocorreu uma descentralização de Deus. Na escatologia religiosa, Deus cumpria o papel de absorção do real em um sistema total de representação; já na escatologia secular, a plena representação do real não apelava para nada extrínseco ao real: isso seria feito pela plena racionalidade. A razão, de certa maneira, exercia o papel de Deus. Não que os iluministas pregassem o ateísmo, mas essa descentralização apontava para outras perspectivas para a Humanidade: a restauração da autonomia decisória e a oportunidade de edificar um futuro que não estava totalmente pré-determinado. Isso não aconteceria sem impactar na ordem social e cultural do Ocidente.¹¹³

2.9 - A evolução das técnicas agrícolas no século XIX

Todas as evoluções no âmbito agrícola medieval serviram como ponto de partida para outros aperfeiçoamentos rurais. Na Era Moderna, contamos com novas formas de pousio, outros instrumentos de trabalho, melhorias das ferramentas já existentes, novas concepções ideológicas, novas demandas e uma modernização generalizada em curso na Europa do século XIX.

Consideremos algumas palavras inventadas, ou que adquiriram seus significados modernos (entre o final do século XVIII e o século XIX): “indústria”, “industrial”, “fábrica”, “classe média”, “classe trabalhadora”, “capitalismo” e “socialismo”. Ou ainda “aristocracia” e “ferrovia”, “liberal” e “conservador”. Esses termos disseminaram a maior transformação da história humana desde que o homem inventou a agricultura e a metalurgia, a escrita, a cidade e o Estado. Esta revolução transformou e continua a transformar o mundo inteiro.¹¹⁴

Muitas dessas terminologias foram empregadas no universo rural e influenciaram o sistema de trabalho no campo. Com o tempo, toda a agricultura se transformou. Em determinada região do mundo foram produzidos tipos de agricultura completamente distintos, e que constituem os ciclos de uma “série evolutiva” característica da história dessa região.¹¹⁵ Na Europa, utilizou-se o cultivo manual com

¹¹³ LACLAU, Ernesto. **Emancipación y diferencia**. Buenos Aires: Ariel, 1996, p. 12-16.

¹¹⁴ HOBBSBAWN, Eric. op. cit., p. 19-20.

¹¹⁵ MAZOYER, Marcel. ROUDART, Laurence. **História das agriculturas no mundo: do Neolítico à crise contemporânea**. São Paulo: UNESP, 2010, p 43-44.

a derrubada-queimada¹¹⁶ nos tempos pré-históricos; o cultivo de cereais com a utilização do arado escarificador¹¹⁷ na Antiguidade; o cultivo de cereais com emprego do arado¹¹⁸ na Idade Média; o policultivo associado à criação animal foi patente na época moderna e, na contemporaneidade, houve o advento de apetrechos motorizados e mecanizados.

A contribuição da agricultura europeia para o aumento da população mundial só se tornou marcante com a revolução agrícola da Idade Média. O desenvolvimento dos sistemas de cultivos com pousio e com tração pesada permitiu triplicar ou mesmo quadruplicar a população da Europa.

Do século XVI ao século XIX a maior parte das regiões europeias foi palco de uma nova revolução agrícola: “a primeira revolução agrícola dos tempos modernos”,¹¹⁹ assim intitulada por ter-se desenvolvido em estreita ligação com a Revolução Industrial. Ela gerou sistemas chamados de “sem pousio”, provenientes de sistemas de alqueive¹²⁰ do período precedente. Por meio dessa modificação, os alqueives, que ainda ocupavam um amplo espaço nas antigas rotações trienais e bienais, foram substituídos por pastagens artificiais de gramíneas, como o azevém,¹²¹ ou de leguminosas forrageiras, como o trevo e o sanfeno, ou ainda por “plantas mondadas”,¹²² como o nabo.

Nas novas rotações, as forragens alternavam-se quase continuamente com os cereais. O desenvolvimento dessas rotações caminhou lado a lado com criações de herbívoros que forneciam força de tração e esterco. O aumento desse esterco animal acarretou um forte progresso nos rendimentos dos cereais e viabilizou a introdução

¹¹⁶ Agricultura de queimada, roça de toco, sistema de coivara, agricultura itinerante, sistema de corte e queima. MAZOYER, Marcel. op. cit. p. 44.

¹¹⁷ A palavra “arado” advém do francês “araire”. Implemento agrícola tracionado no qual o componente de corte (sulcador de madeira) é posicionado simetricamente em relação ao eixo (“corpo” ou “adobe”). Este dispositivo tinha como atribuição executar o revolvimento ou escarificação contínua da camada mais superficial do solo. MAZOYER, Marcel. op. cit. p. 44.

¹¹⁸ Implemento agrícola tracionado no qual a lâmina de corte (constituída de uma ou mais “aveicas” ou “discos metálicos”) era posicionada assimetricamente em relação ao eixo. Dessa forma, ao contrário do arado escarificador, o arado realizava um trabalho de solo com maior profundidade.

¹¹⁹ Idem, p. 353.

¹²⁰ Esta prática agrônoma é semelhante ao pousio, mas ao contrário desta última, pressupõe o trabalho do solo, ou seja, presume uma ou várias preparações da terra ao longo dos meses. Dessa forma, é possível incorporar resíduos agrícolas ou esterco animal, além de controlar o desenvolvimento das ervas daninhas. Esta é uma técnica que garante a proteção do solo e renova sua fertilidade. Cf. MAZOYER, Marcel.

¹²¹ O azevém é uma gramínea anual plantada normalmente no fim do mês de março, para alimentar os animais durante o inverno e início da primavera. Este alimento fornece um ganho de peso muito acima da média em pastagens extensas. Cf. www.canalrural.com.br/noticias/rebanho-gordo/pastagens-cultivadas-com-azevem-sao-uma-bom-alternativa-para-inverno-7630. Acesso em 15 fev. 2017.

¹²² Cf. MAZOYER, Marcel. op. cit.

de outros cultivos mais exigentes em matéria de fertilidade. Assim, na medida em que se desenvolviam, as novas rotações se enriqueciam de “plantas mondadas” alimentares, como o nabo, o repolho, a batata e o milho, ou de plantas industriais, como o linho, o cânhamo, a beterraba açucareira, etc.

Com essas transformações ocorreu um aumento da produtividade do trabalho e do excedente agrícola comercializável. Esses ganhos condicionaram o aumento demográfico, a melhoria da alimentação e um desenvolvimento industrial e urbano sem precedentes. Entretanto, os novos sistemas de produção e a multiplicação dos cultivos e dos rebanhos exigiam muito trabalho suplementar.

O calendário agrícola sempre esteve bem preenchido e, com a evolução das técnicas, era necessário um empenho ainda maior. Lavar, semear os trigos de outono, colher os cultivos intercalares, alimentar os animais durante todo o inverno, semear os trigos de primavera, semear as batatas e beterrabas; posteriormente, efetuar a amonta,¹²³ colher o feno, ceifar, colher, semear e capinar os cultivos, debulhar a colheita, ceifar o excedente das pastagens – essas eram as principais tarefas, não transferíveis que se impunham de estação em estação aos agricultores. Ainda era preciso nesse ínterim arranjar lenha, podar e capinar as vinhas e pomares, colher a uva, cuidar das hortas, etc.

Havia pouco tempo para executar essas múltiplas tarefas, mais ou menos adiáveis, mas não menos necessárias, como a manutenção dos equipamentos e dos galpões, a reforma das cercas, a limpeza das fossas, a fabricação de ferramentas, a fiadura, a tecelagem, além de todos os afazeres domésticos.¹²⁴

Na França, em muitas regiões, ocorreu o predomínio da pequena e média exploração camponesa e o recuo da exploração agrícola de origem senhorial. O estatuto dos camponeses no século XVIII apareceu como um dos mais favoráveis da Europa, mesmo que vários dentre esses camponeses estivessem ainda sujeitos a pagar taxas. Tudo o que subsistia em isenção para uns, em sujeição e taxas, para outros foi revogado pelas assembleias revolucionárias durante a Revolução.

¹²³ Amonta é o processo no qual o solo é movimentado e direcionado para a base das plantas. Assim, forma-se um camalhão (trecho de terra mais elevado que estimula o desenvolvimento de estolões – tipo de caule que cresce paralelamente ao chão), e protege os tubérculos do sol, além de auxiliar no controle das plantas daninhas. Cf. www.embrapa.br/hortalicas/batata/tratos-culturais. Acesso em 15 fev. 2017.

¹²⁴ MAZOYER. Marcel. op. cit. p. 369.

Se as taxas se tornaram insignificantes em alguns lugares, elas podiam, em outros, alcançar um terço do valor de locação das terras. Esta prática foi finalmente abolida pela Convenção em julho de 1793. Por meio desse ato revolucionário, a Convenção fazia do granjeiro submetido ao senhor feudal um camponês livre. Todavia, a redistribuição fundiária levada a termo pelas assembleias revolucionárias favoreceu muito mais os burgueses e os camponeses ricos do que os pequenos camponeses e os camponeses sem terra. Ela estava, ainda, distante da reforma agrária muito mais democrática, radical e igualitária.¹²⁵

A partir do fim do século XVIII, a indústria, que até então produzia sobretudo bens de consumo, começou também a fabricar novas máquinas e, com a utilização da máquina a vapor, a mecanização industrial ganhou importância. No século XIX, a indústria siderúrgica produzia todos os tipos de novas máquinas, em primeiro lugar para indústria, mas também para a agricultura e os transportes. Dessa forma, houve a produção de uma série de novos equipamentos de tração como arados charruas, arados *brabants*¹²⁶ e grades metálicas, semeadeiras, ceifadeiras e colhedoras, etc. Pouco a pouco, com a utilização desses novos equipamentos, ocorreu a duplicação da superfície por trabalhador.

2.10 - A longa Idade Média

Mesmo com o advento de novas técnicas, novos afazeres rurais, novas formas de lavoura, novos pensamentos, modernizações, revoluções, etc., percebemos como a Europa Ocidental, ainda que na Era Moderna, era circundada pelo mundo agrícola. Em função disso, poderíamos inferir que, apesar de todas as transformações em andamento nesse período, a essência medieval prevaleceu até a modernidade?

Pensar o fim da Idade Média envolve uma avaliação sobre a maneira como esse período da História foi visto pela historiografia. Não obstante, isso acarretou um problema historiográfico, pois o fim da época medieval variou, historicamente, e continua a variar em função da percepção que os historiadores têm da própria História, bem como da natureza dos objetos estudados.¹²⁷

¹²⁵ Idem p. 386.

¹²⁶ Charrua originada na região belga de Brabant.

¹²⁷ LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 98.

A Idade Média foi definida cronologicamente entre a queda do Império Romano do Ocidente, em 476, e o século XV. Tal menção espalhou-se pela Europa entre os séculos XVI e XVII e contribuiu para reforçar o argumento de que teria existido uma ruptura abrupta entre os séculos XIV e XV, responsável por conceber novos tempos.¹²⁸ Além disso, reduziu-se o período medieval a uma noção de obscurantismo, literalmente, a um período de trevas. Essa maneira de representar a Idade Média, foi praticamente unânime até às vésperas da Revolução Francesa.

Apenas no século XX, por meio da renovação da História Social esboçada por Marc Bloch¹²⁹, pautada no diálogo com outras ciências sociais (Etnologia, Sociologia e, principalmente, a Antropologia) é que foram reconsiderados estudos sobre o medievo, e ocorreu um movimento no sentido de debater os limites temporais dessa época. A cronologia, aos poucos, foi modificada pela ideia de “longa duração” de Fernand Braudel (1902-1985), justificada num artigo de 1958.¹³⁰

O universo rural imperou até os primeiros decênios do século XIX, época na qual ocorreu um intenso progresso industrial que afetou o meio agrícola. Entretanto, acreditava-se que a noção de “longa duração” estivesse vinculada ao tempo das mentalidades.¹³¹ Afinal, ao discutir as relações econômicas entre os séculos XV e XVIII, Braudel afirmou que houve uma ruptura expressiva quanto ao período medieval.¹³² O historiador sugeriu que determinados temas, sobretudo, aqueles ligados às mentalidades, deveriam ser considerados como objetos de estudos em longa duração, pois as modificações mentais eram mais lentas do que as modificações econômicas. Para que a “longa Idade Média” chegue ao fim

[...] é preciso esperar o fim do século XVIII para que a ruptura se produza: a Revolução Industrial na Inglaterra, depois a Revolução Francesa nos domínios político, social e mental trancam com chave o fim do período medieval. A Idade Média se situa entre uma lenta mutação, que judiciosamente de algum tempo para cá se chama de ‘Antiguidade tardia’, denominação melhor do que a Alta Idade Média (aquela que começa mais

¹²⁸ Quanto às primeiras referências à Idade Média Cf. AMALVI, Christian. Idade Média. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 537-551.

¹²⁹ Um marco da revisão cronológica da Idade Média foi a publicação, em 1924, de *Os Reis Taumaturgos*. Cf. BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos: O caráter sobrenatural do poder régio**. França e Inglaterra. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

¹³⁰ BRAUDEL, Fernand. **História e Ciências sociais: A longa duração**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 41-77. A primeira edição desse artigo foi em 1958, na revista *Annales* E.S.C.

¹³¹ LE GOFF, Jacques. **As mentalidades: uma história ambígua**. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 68-83.

¹³² Cf. BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo – séculos XV – XVIII: O tempo de mundo**. Vol. III. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

tarde, por volta dos séculos VI e VIII), e uma revolução no fim do século XVIII. Entretanto, como a história conserva sempre uma parte de continuidade, fragmentos da Idade Média sobrevivem durante o século XIX.¹³³

Existem duras críticas acerca da historiografia dedicada à Idade Média. Boa parte das pesquisas sobre esse período apresenta uma visão equivocada. Para alguns autores, o final da Idade Média só ocorreu no século XIX, mediante uma *dupla fratura conceitual*, que conseguiu implodir a *ecclesia* e o *dominum*, bases do feudalismo e da sociedade medieval.¹³⁴ Como, a partir do século XIX, as concepções de economia e de religião, oriundas do Iluminismo, passaram a ser usadas para examinar a Idade Média, tais formulações totalmente estranhas ao universo medieval marcaram os estudos sobre esse período.

CAPÍTULO 3 - ARTE E CONTEXTO

Após a construção histórica da Europa Ocidental medieval e moderna, outro tópico é essencial para nosso estudo: a Arte. É preciso conhecer os meios artísticos de cada época, principais objetos de arte, movimentos, etc. Ao pesquisarmos esses temas, deparamo-nos com um questionamento interessante; porque o camponês foi constantemente representado em objetos artísticos medievais e escolhido como principal tônica das composições de Millet? Para isso, precisamos compreender como a arte foi incorporada em cada um desses períodos históricos, bem como esmiuçar a biografia do pintor francês Jean-François Millet, artista selecionado para esta pesquisa.

3.1 - Salvaguarda de uma existência

Vários objetos artísticos medievais perderam-se com o tempo, bem como documentos de época. Entretanto, muitos permaneceram em virtude do trabalho dos monges. Se no campo da materialidade as condições eram de certa forma frágeis e modestas, na esfera da vivência espiritual a realidade era diferente. A religião cristã teve um papel fundamental.¹³⁵

¹³³ LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 14-15.

¹³⁴ Cf. GUERREAU, Alain. **Le féodalisme, un horizon théorique**. Paris: Le Sycomore, 1980.

¹³⁵ Cf. DUBY, Georges. **Guerreiros e Camponeses**. Lisboa: Edições 70, 1980.

Sob esse prisma, deve-se ressaltar a relevância dos mosteiros na preservação e disseminação da cultura desse período. Caso os monastérios não tivessem existido, várias obras da Antiguidade teriam sido extintas. Preservaram-se, assim, muitos escritos que, sem o esforço persistente dos monges, para sempre teriam desaparecido. Graças a eles sobreviveram as humanidades clássicas¹³⁶. Os monges e os mosteiros foram muito importantes para a conservação e propagação da cultura. Cassiodoro (485-580), por exemplo, manifesta sua predileção:

Entre as tarefas que podeis realizar em esforço corporal, a dedicação dos copistas, era a que mais o agradava. Pois, ao relerem as Escrituras Divinas, instruíam de modo salutar sua mente e ao copiar propagavam por toda parte os parceiros do Senhor.¹³⁷

Uma das mais relevantes ocupações dos monges era o trabalho de copista, uma vez que mantinha a mente sã e difundia as palavras da Sagrada Escritura. Para que a preservação da memória do passado acontecesse, eram necessárias pessoas que se importassem com o saber e a escrita. Por meio dos copistas perpetuou-se a essência de *humanitas* originado no passado.¹³⁸

Num trecho de *Instituições* de Cassiodoro é possível perceber a importância das atividades desses monges que, ao pregarem aos homens com a mão, abriam línguas com os dedos, davam em silêncio salvação aos mortais e – com a cana e a tinta – enfrentavam as ilícitas insinuações do diabo.¹³⁹ Este trabalho preservou a sabedoria antiga (os escritos sagrados, os poemas pagãos, a literatura romana, a filosofia grega, etc.).

Se no prelúdio desta época, o ensino, a produção intelectual e a escrita estavam restritas ao ambiente monástico, o crescimento das novas relações eruditas demandava novos intelectuais. Hugo de São Vitor (1096-1141) sugeriu que aqueles que se dedicavam ao saber teórico deviam dispor de inteligência e de memória, coisas

¹³⁶ ULLMANN, Reinhold Aloysio. **As Universidades na Idade Média**. Porto Alegre: Edipucrs, 2000, p. 37.

¹³⁷ CASSIODORO. **Instituições**. Capítulo 30. In: LAUAND, Jean Luiz. *Cassiodoro e as Institutiones: o trabalho dos copistas*. Disponível em <http://hottopos.com/videtur31/jean-cassiodoro.htm>. Acesso em: 10 dez. 2015.

¹³⁸ COSTA, Ricardo da. **Los clásicos que hacen clásicos. La importancia de los clásicos y de la tradición clásica en la configuración del canon cultural medieval**. Heredia, Costa Rica: *Cuadernos de Historia Universal UCR - UNA*, Tomo I, vol. II, agosto de 2013. Disponível em: http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/l-1265_2_clasicosquehacenclasicos.pdf. Acesso em: 23 abr. 2016.

¹³⁹ CASSIODORO, op. cit.

necessárias em qualquer estudo. Se uma faltar, a outra não encaminha ninguém a perfeição, da mesma maneira que os lucros não servem para nada se faltar o armazenamento e, em vão se constroem armazéns quem não tem nada para guardar. A inteligência discerne e a memória protege a sabedoria.¹⁴⁰

Ao descrever as duas primeiras peculiaridades do saber conceitual do indivíduo (a inteligência e a memória), e ao fazer uma analogia com a função do armazenamento de mercadorias e do lucro, Hugo de São Vitor mostrou que nas duas atividades – o estudo e a produção de alimentos – as pessoas precisariam estar munidas de competência e saber.¹⁴¹ Deveriam ter conhecimento para exercer seu ofício.

Esta metáfora também se voltou ao universo rural, uma vez que, a teoria racional da agricultura é coisa do filósofo; sua execução é coisa do camponês.¹⁴² Era indispensável a associação entre o indivíduo que pensava o trabalho e quem o desempenhava. Era o filósofo quem avaliava e aprimorava o rendimento agrícola, mas cabia ao camponês sua concretização. O campesinato se revelou uma ordem voltada para o ‘homem comum’, pluriativo, que não se empenhava apenas à terra.¹⁴³

3.2 - A representação do camponês medieval

Constatamos que a arte na Idade Média foi, antes de tudo, uma arte religiosa. Arquitetos, pintores e escultores seguiam as diretivas do clero. No início do século XI, a *catedral* surgiu. O grande edifício, feito para abrigar multidões, era doravante feito de pedra; coberto por uma abóbada, não mais por um teto de madeira. A forma da abóbada e os pormenores da construção variou no decorrer da Idade Média e é essa uma das formas de se distinguir a arte românica da gótica.

¹⁴⁰ VITOR, Hugo de São. **Didascálicon. Da arte de ler**. Petrópolis: Zahar, 2001, L. III, c. 7, §1.

¹⁴¹ COSTA, Ricardo da. História e Memória: a importância da preservação e da recordação do passado. In: LAUAND, Jean (org.). **Filosofia e Educação – Estudos 8**. Edição Especial VIII Seminário Internacional CEMOrOc: Filosofia e Educação. São Paulo: Editora SEMOrOc da Faculdade de Educação da USP) – Factash Editora, 2008, p. 81-89. Disponível em <http://ricardocosta.com/artigo/historia-e-memoria-importancia-da-preservacao-e-da-recordacao-do-passado>. Acesso: 14 de abril de 2016.

¹⁴² VITOR, Hugo de São. op. cit., L. I, c. 4, §2.

¹⁴³ O homem comum era a pessoa subordinada aos senhores, nobreza e clero. As pessoas desprovidas de poder político – o camponês, o mineiro. LINDBERG, Carter. **As reformas na Europa**. São Leopoldo: Sinodal, 2001, p. 191-193.

As obras-primas da arquitetura francesa não são unicamente igrejas (como as catedrais de Paris, Chartres, Reims, Amiens, Bruges, etc.). São também *mosteiros* (como a abadia do Monte São Miguel), as *câmaras municipais* (como a de Bruges), *mercados* (como o de Ypres), *palácios* (como o de São Luís, de Felipe, o Belo em Paris).

A escultura, que desempenhava um papel secundário desde o fim do Império Romano, retomou toda sua importância. Tinha uma *rigidez embaraçada*, mas repleta de movimento. Durante o período romano foram criadas obras-primas que se comparam às esculturas gregas. A pequena escultura de metal ou marfim rivalizava em perfeição com a grande escultura de pedra clássica.

Os bizantinos foram considerados mestres na arte do mosaico, e a pintura tomou formas muito diversas. Os artistas franceses destacaram-se na miniatura dos manuscritos; no vitral; no esmalte que é uma pintura sobre metal; na tapeçaria. A arte do afresco rendeu obras notáveis na França, sobretudo, no século XII. Foi retomado com esplendor na Itália no fim do século XIII, quando o pintor e arquiteto florentino Giotto di Bondone (1267-1337) libertou-se da influência dos mosaicos bizantinos.¹⁴⁴

A representação do trabalho camponês e o ciclo dos meses foi comumente estampada nos calendários medievais. O calendário foi um sistema elaborado pelos homens para recensar, de modo racional, os dias, as semanas, os meses e os anos de acordo com os principais fenômenos astronômicos, especialmente, os relacionados com a posição do Sol e, eventualmente, a da Lua.¹⁴⁵ Os romanos dividiam o mês em três partes: as calendas, os idos e as nonas. As candelas ocorriam no primeiro dia da Lua nova, os idos, no dia de Lua cheia e as nonas, no nono dia antes dos idos.¹⁴⁶

O trabalho do campesinato era ritmado pelas estações do ano. O tempo era determinado pela regularidade agrária, imprecisa em sua medição. No calendário do *trabalho* e os *meses* predominava a economia rural voltada ao tempo cíclico do eterno recomeço, embora fossem frágeis face o lento desenvolvimento da economia e das técnicas.¹⁴⁷

¹⁴⁴ ALBA, André. **A Idade Média**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1967, p. 103-104.

¹⁴⁵ **CALENDÁRIO**. In: Grande Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1972-1973, vol. III, p. 1212-1213.

¹⁴⁶ Idem, p. 1213

¹⁴⁷ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012, p. 497.

O tema do *trabalho e os meses*, apesar das diferenças por região geográfica, é representado em certas obras, de forma quase padronizado. John Cherry reconheceu um padrão de reprodução do calendário.¹⁴⁸

¹⁴⁸ “Janeiro é frequentemente ilustrado com um homem de duas cabeças [o Deus Jano, porteiro celestial, símbolo dos términos e começos], representando a juventude e a velhice; uma face olha para o passado ao passo que a outra olha para o futuro. Em fevereiro, um camponês se aquece à frente do fogo ou lareira, dentro de casa. Esse ou outro camponês é mostrado podando suas videiras, em março. Abril, considerado o mês mais belo da Idade Média, retrata-se através de uma jovem coroada de flores, sob a luminosa luz do Sol cercada pela natureza primorosa. Maio apresenta uma cena de caça. Junho é o mês de capinar ou de arar os campos. Em julho, o camponês corta o milho com sua foice, e a colheita é debulhada em agosto. Setembro é usualmente expresso como o mês em que as uvas são reunidas para a vindima (na França). O sementeiro representa outubro. Em novembro, o camponês se prepara para o inverno, cortando lenha, e engordando os porcos com frutos para o banquete de dezembro. Dezembro é tempo de descanso, regozijo e repasto, representado por atividades como o abate dos porcos.” CHERRY, John. **Medieval Crafts: a book of days**. London: British Museum Press, 1993, p. 14 (A Tradução é nossa).

Estação do ano	Mês	Atividades representadas	
		Habitual	Variações
Inverno	Janeiro	Banquetear	Jano banqueteando Manter-se aquecido
	Fevereiro	Manter-se aquecido	Cortar lenha Podar Preparar o solo Banquetear-se
Primavera	Março	Podar	Preparar o solo
	Abril	Colher flores	Falcoar
	Maiο	Falcoar	Andar a cavalo Cortejar Fazer música
Verão	Junho	Ceifar	Tosquiar ovelhas
	Julho	Colher	Ceifar
	Agosto	Debulhar	Colher Joeirar
Outono	Setembro	Pisotear uvas	Colher uvas Semear Arar
	Outubro	Semear	Pisotear uvas Colher uvas Arar Colher bolotas
	Novembro	Colher “bolotas” – frutos utilizados na alimentação dos animais	Abater um porco Abater um boi Assar pães e bolos
Inverno	Dezembro	Abater um porco	Assar pães e bolos Assar porcos

QUADRO 2: O trabalho e os meses nos calendários. **Fonte:** WIECK, Roger S. **Painted prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art.** New York: George Braziller, 2004, p. 48-50.

O trabalho do campesinato era ritmado pelas estações do ano. Neste período, o tempo era determinado pela periodicidade agrária. No calendário do *trabalho e os meses* predominava a economia rural. Os medievais não se preocupavam com uma quantificação clara e uniforme do tempo. Na Antiguidade, os intervalos muito pequenos (segundos) eram simplesmente ignorados, os pequenos (minutos) pouco

considerados, os médios (horas) contabilizados grosseiramente por velas, ampulhetas, relógios d'água e observação do sol.¹⁴⁹

Notamos que em todo âmbito artístico da Idade Média houve a sucessiva reprodução da temática campesina. Ao partirmos do pressuposto dessa representação artística do camponês, nos deparamos com uma indagação. Por que o camponês era representado na arte medieval, uma vez que sua condição social paupérrima não o habilitaria para tanto? Em relação a este aparente paradoxo, há uma passagem muito famosa sobre esse tema no primeiro tratado de filosofia política do Ocidente, *Policraticus – De nugis curialium et vestigiis philosophorum* (*Policrático, sobre as frivolidades dos cortesãos e os vestígios dos filósofos*, de 1159), de João de Salisbury (c. 1115-1180), bispo e um dos maiores escritores de seu tempo:

Os agricultores se parecem aos pés, pois também se encontram continuamente no solo. Para eles é especialmente necessária a atenção da cabeça, já que tropeçam em muitas dificuldades enquanto pisam a terra com o trabalho de seu corpo, e merecem ser protegidos com tanta ou mais justa proteção para se manterem de pé, sustentarem e moverem todo o corpo. Retire de qualquer corpo os pés que, por mais robusto que ele seja, não poderá caminhar por suas próprias forças, mas tentará se arrastar torpemente, com as mãos, sem consegui-lo e com grande fadiga, ou só poderá se mover com o auxílio das bestas.¹⁵⁰

Acerca dos escritos do bispo, este texto alcançou popularidade por demonstrar a *metáfora do corpo* para representar a organização social: o príncipe, simbolizado pela cabeça; os juízes e prefeitos, os olhos, a língua e os ouvidos; as mãos, os oficiais e soldados; o ventre e os intestinos, os escrivães e questores; os camponeses, os pés. João de Salisbury realça o *paradoxo dos pés*: eles estão perante a cabeça como subordinados, mas atreva-se a remover os pés do corpo! Por mais robusto que o corpo seja, não conseguirá andar sem eles. Em função disso, os camponeses fazem jus a uma atenção particular dos governantes. Essa era uma proposição da filosofia cristã que, tanto na Idade Média quanto na Antiguidade, tinha como princípio ético a Moral. Em virtude disso, o camponês é tão presente na arte medieval. Nos deparamos com o trabalho nos campos como a aspiração artística mais recorrente.¹⁵¹

¹⁴⁹ FRANCO, Hilário Júnior, op. cit., p. 169.

¹⁵⁰ JUAN DE SALISBURY. *Policraticus* (ed. IADERO, Miguel Angel, GARCIA, Matias e ZAMARRIEGO, Tomas). Madrid: Editora Nacional, 1984, Livro V, 2, 6.

¹⁵¹ COSTA, Ricardo. **Entre Chartres e Amiens: a vida cotidiana dos camponeses medievais na Arte (séc. XIII)**. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-chartres-e-amiens-vida-cotidiana-dos-camponeses-medievais-na-arte-sec-xiii>. Acesso em: 07 mar. 2016.

Ainda acerca da relevância do contexto do homem no campo, nunca o convívio foi mais estreito entre as ordens – os nobres e o “povo”. Observamos facilmente isso: é só vislumbrar o patrimônio artístico que esse período nos deixou e reconhecer o lugar que o camponês nele ocupou.¹⁵²

A representação do camponês medieval nos diversos objetos artísticos foi uma constante neste período. Eles desempenharam um papel importante na sociedade medieval, eram sujeitos comuns, mas ‘pessoas extraordinárias’. Eram os protagonistas dessa história e fizeram a diferença.¹⁵³

3.3 - A modernidade na Arte

Após analisarmos a Arte na Idade Média, bem como a reprodução do camponês nela, devemos esmiuçar o contexto artístico do século XIX, época em foram produzidas as obras de Jean-François Millet. A arte moderna manifestou-se como expressão de novos parâmetros sociais, resultantes de mudanças econômicas e políticas que se estabeleciam naquele período. Para o versado daquela época, ser de seu tempo representava investigar as questões modernas e, alcançar a inteligência despadronizada do real com base no indivíduo, como mecanismo de reestruturação materialista da História. Para isto, o engajamento com a compreensão da realidade associava-se então à evidenciação dos conflitos de classes (a experimentação do choque moderno) e a posição política do artista face a eles.

O fascínio desta produção artística habitou, principalmente, no enfrentamento do artista com os hábitos modernos referente à vida na cidade e as novas formas de civilidade, então criadas pelas recentes estruturas arquitetônicas e urbanísticas.

*O pintor da vida moderna*¹⁵⁴, efeito da reverberação estreada no *Salão de 1845*, articulou os conceitos de recriação da pintura que procurava divulgar a *espetacularização* daquela vida moderna, sistematizada pela nova linguagem visual. Aquele tipo de pintura não aspirava conceber objetos, e sim o oposto, reconstruí-los baseados na narrativa de suas especificações materiais e históricas. De acordo com os rígidos preceitos da “norma culta” burguesa, a nova pintura teria que usar

¹⁵² PERNOUD, Régine, op. cit., p. 47-48.

¹⁵³ HOBBSAWN, Eric. **Pessoas extraordinárias: Resistência, rebelião e jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 7-8.

¹⁵⁴ Cf. BAUDELAIRE, C. **Œuvres complètes**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.

categorias predeterminadas, especialmente aquelas das classes e dos espetáculos, como “formas específicas de visualização”,¹⁵⁵ para assimilação da ficção eloquente que se tornara Paris.

A Europa moderna contou com uma série de movimentos artísticos, filosóficos, políticos, literários, etc. Dentre os processos na esfera da Arte, dois especificamente – Realismo e Romantismo – nos interessam, por transitarem entre as obras do francês Jean-François Millet. Apresentaremos abaixo os principais propósitos desses estilos.

3.4 - Romantismo

Ao procurar uma definição que abarcasse as diversas faces do Romantismo, compreendemos que esse movimento não tem uma única concepção, um único significado que envolva o que ele realmente representou. Um movimento artístico e filosófico nascido na Europa, nas últimas décadas do século XVIII e boa parte do XIX. Teve como característica central uma visão de mundo antagônica ao racionalismo que marcou o período Neoclássico.

Os ideais românticos desenvolveram-se amplamente em contradição a um neoclassicismo que se fortalecia nas tradições da antiguidade greco-romana, ao advogar uma visão da época sem restrições, progressista, ou seja, uma visão moderna.¹⁵⁶ Contudo, os artistas românticos voltaram-se também para os anteriores períodos medievais, por influência do legado judaico-cristão e em razão de acreditarem que apenas com sua ajuda se alcançaria a utopia de um futuro europeu, político e intelectualmente esclarecido.

Na linguagem contemporânea, o objetivo romântico carrega uma gama de conotações. É aplicado às estradas panorâmicas da Europa, aos hotéis que a margeiam, ao “amor romântico” nos filmes e nas novelas televisivas, aos pores do sol atrás das palmeiras e de jardins aconchegantes. Quando manifestamos que algo é romântico, pensamos em sentimentos e sentimentalidade, uma atmosfera poética, nostálgica ou sonhadora, e que, por vezes, cintilará o irracional e até o insano.

¹⁵⁵ CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna – Paris na arte de Monet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 26.

¹⁵⁶ WOLF, Norbert. **Romantismo**. Lisboa: Taschen, 2008, p. 6.

O termo “romântico” tem uma *nuance* imaginativa e fantástica, e um distanciamento da realidade, porém saudosista. Como antônimos, pensamos em tudo o que é mundano, banal, pedante.

A arte romântica engloba não apenas uma fuga da realidade, mas um enfrentamento com esta. Termos como “naturalismo romântico” e “naturalismo idealístico” foram concebidos na época. A própria palavra “romance” tem origem na antiga palavra francesa *romanz*, que determinou os dialetos vernáculos do romance, em oposição ao latim das igrejas. Logo, narrativas em verso ou prosa de valentes cavaleiros e de suas aventuras começaram a ser chamadas de “romances”, o que evoluiu para o termo medieval “roman”, usado ainda em muitas línguas europeias atuais para designar a novela.¹⁵⁷

O século XVIII foi, sobremaneira, marcado pelo lirismo, pela subjetividade, pela emoção. O Romantismo surgiu na efervescência das grandes revoluções ocorridas na Europa. Nesse momento, a função social do artista é mais evidente e sua relação com o público se torna direta. A análise social exata nunca foi o forte dos românticos, talvez em consequência da desconfiança que tinham do raciocínio mecânico e materialista do século XVIII. Não obstante, poucos homens parecem ter admitido o estremecimento social ocasionado pela máquina e pela fábrica.¹⁵⁸

Coube ao Romantismo a descida audaciosa ao mundo dos sentimentos. Os sentimentos e intuições componentes da individualidade, em comparação a valiosa razão do século XVIII, que era supra-individual.¹⁵⁹

Dessa forma, compreende-se a relação das ideias românticas com o contexto de filosofia liberal do qual elas emergiram e sua afeição pelo que é único, original e excelente. A pintura foi uma das mais proeminentes artes do período romântico na Europa. Foi ousada no uso das temáticas, cores e formas; assim como na grandeza de seus representantes. As mudanças ocorridas em virtude das Revoluções Burguesas e a inserção de novas convicções, tais como o liberalismo, englobaram também o âmbito artístico, a ponto de modificar a essência da arte, que naquela época passou a ser vista como a experiência elementar da “arte pela arte”.¹⁶⁰

¹⁵⁷ WOLF, Norbert. op. cit. p. 6-7.

¹⁵⁸ Cf. HOBBSBAWN, Eric. op. cit.

¹⁵⁹ Cf. KIEFER, Bruno. **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

¹⁶⁰ ZANINI, Walter. A Arte Romântica. In: GUINSBURG, Jacob. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 185-208. No Romantismo: “É certo, um período em que os postulados da arte pela arte, como resultado da situação da excepcionalidade em que o artista se coloca diante da sociedade, adquirem uma força ponderável, mas é também o momento em que desperta a consciência

Foi também o momento em que a arte ganhou uma certa autonomia ao estender seus limites de consumo, antes vinculados quase que estritamente ao Estado e a Igreja, por meio do colonialismo da classe burguesa.¹⁶¹

A pintura desenvolveu sua “liberdade” mediante a abertura sistemática de salões, galerias de arte, das exposições individuais e divulgação na imprensa, que ao longo do século construiu um público especializado, próprio para o consumo da arte.

O Romantismo foi um fenômeno que se propagou por toda a Europa nos últimos anos do século XVIII e no período de transição para uma sociedade industrializada, no século XIX. Ocasionalmente, atravessou também as fronteiras da Europa, ao estimular pintores americanos a desenvolverem uma visão original do estilo, especialmente no âmbito da pintura paisagística.

3.5 - O Realismo Europeu

Outro movimento originado na Europa do século XIX foi o Realismo. Ele não se equipararia mais a representação autêntica da realidade visível, mas à exibição de uma mescla de situações a partir de um certo ponto de vista, livre da dominação da norma acadêmica. A natureza realista desta arte ambicionava desnudar as malhas de relações fortuitas da modernidade. Para isto, legitimou, na prática artística, o enfoque da classe que delineou as soluções mais amplas para as impetuosas questões que inquietavam a sociedade moderna – o trabalhador, o proletariado.¹⁶²

O Realismo foi engendrado fundamentalmente como um compromisso com a verdade, onde “verdade” corresponde a opinião do artista em relação às lutas de classes, num tempo e espaço históricos definidos. Tratava-se, acima de tudo, de um uso fortemente político e histórico da concepção de realismo, que designou os processos estéticos mais apropriados a serem empregados pelo artista, de acordo com sua avaliação do estado, da natureza e das oportunidades de confrontação com seu objeto.

Em vista disso, o Realismo não era uma fórmula artística ou estética estabelecia *a priori*. Não devemos considerá-lo a partir de certas obras. Pelo contrário,

do exercício da arte no encontro com a realidade social” ZANINI, Walter. A Arte Romântica. In: GUINSBURG, Jacob. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 188.

¹⁶¹ Cf. GUINSBURG, Jacob. op. cit.

¹⁶² Cf. WILLETT, John. **The popular and the realistic**. In: Brecht on theatre – the development of na aesthetic. Londres: Methuen, 1978.

deve-se ampliar os mecanismos, os antigos e os novos, os renomados e os inéditos. Realista significa: “desvendar a causalidade das relações sociais”.¹⁶³ Assim, o artista deveria ser, como pleiteava Baudelaire (1821-1867), um “homem do mundo”.¹⁶⁴ E quem era o homem do mundo moderno senão o trabalhador?

A aptidão do artista como uma criatura elevada, guarnecida de saber ou talento *sui generis*, foi sobreposta pela trivial condição de um trabalhador que dominava uma determinada técnica que, contrariamente ao *dom*, podia ser transmitida, aperfeiçoada e ofertada. Este artista equiparava-se ao trabalhador na linha de montagem. Entretanto, ele era consciente de sua condição de trabalhador vinculado a relações de produção específicas, e empenhava-se no trabalho não alienado; ao contrário do trabalhador, que auferia pseudoliberalidade para vender sua força de trabalho num mercado de forças sociais dissonantes.

Nesta época, privilegiou-se os meios de expressão artística que fluidificaram a arte na vida, que figuravam uma conexão simbólica diferente (da visão palaciana ou burguesa), entre sujeito e objeto.

O Realismo contestou a forma em que o Romantismo expôs o mundo. Nele, o herói, ou melhor, o personagem de destaque, era sempre uma figura que retratava uma realidade. Essa realidade deveria ser retratada tal como era, sem visões românticas (subjetivas). Toda essa subjetividade romântica tinha uma motivação contundente e evocou ideais da Idade Média.

3.6 - O Romantismo e o *revival* medieval no século XIX

Quando se discute a arte que se desenvolveu na Europa dos séculos XVIII e XIX, constantemente se repetem os termos *clássico* e *romântico*. A cultura artística moderna mostra-se centrada na relação dialética, quando não de antítese, entre esses dois conceitos. Eles se referem a dois grandes momentos da História da Arte: o *clássico*, ligado à arte do mundo antigo, greco-romano, e àquele tido como seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI; o *romântico*, à arte cristã da Idade Média, mais precisamente o Românico e o Gótico.¹⁶⁵

¹⁶³ BRECHT, Bertolt. **The popular and the realistic**. In: Brecht on theatre – the development of na aesthetic. op. cit. p. 109.

¹⁶⁴ Cf. BAUDELAIRE, C. **Œuvres complètes**. Op. cit.

¹⁶⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**, op. cit., p. 11.

O Romantismo do século XIX irrompeu o convencionalismo em relação à Idade Média. O ponto de partida para isso foi a questão da identidade nacional, que obtivera forte significado com a Revolução Francesa. As conquistas de Napoleão tinham nutrido o fenômeno, pois a ambição do imperador francês de agrupar a Europa sob uma única direção incitou, em cada região dominada ou ameaçada, uma valorização de suas peculiaridades, de sua personalidade nacional, de sua história. Ao mesmo tempo, tudo isso pôs em xeque a legitimidade do racionalismo, tão sublimado no século anterior, e que levava a Europa àquela conjuntura de motins, revoluções e guerras. A *melancolia romântica* pela Idade Média fazia com que ela fosse considerada a ocasião de origem das nacionalidades e regozijasse os novos anseios do século XIX. Romântico e Clássico são duas das percepções básicas da História da Arte ocidental. Esses dois conceitos alongam-se no tempo, para trás e para frente, a partir do instante em que começam a ser confrontados no final do século XVIII e no início do século XIX.

Hoje, a palavra *clássico* remete à ideia de algo culturalmente consolidado, regrado e acadêmico; e a palavra *romântico* tem suas ressonâncias no imaginário amoroso, em paixões e arrebatamentos. Estas são dimensões vulgarizadas das duas concepções.

Ao estudarmos a História da Arte no Ocidente, é normal nos confrontarmos com a narrativa de uma arte que pretende ser intitulada “ocidental”, e que se refere a um padrão greco-romano no qual se evidencia pontualmente o seu período “clássico”: a antiguidade clássica. Existem períodos desta narrativa histórica que extraem a sua vital identidade justamente desta referência aos principais valores desta antiguidade. Foi na época da arte renascentista – frequentemente designada “arte clássica” para o âmbito das artes visuais – e assim seria para a chamada “arte neoclássica”, que redesenhou sua identidade a partir do período iluminista da história europeia.¹⁶⁶

A ideia romântica clarificou-se na História da Arte por sua oposição à ideia de classicismo – sentimento de modernidade que se objetou a uma *arte academicista*. Apesar disso, a chamada “arte romântica” também delineou suas matrizes históricas. Na civilização ocidental, uma civilização histórica por excelência, tudo necessitou

¹⁶⁶ Entre os teóricos do classicismo destaca-se Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). O primeiro livro de Winckelmann – **Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Escultura e Pintura** (1756) – analisou meticulosamente o ideal da arte grega e sugeriu sua imitação como única possibilidade de uma arte nobre/digna. (WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Escultura e Pintura**. Porto Alegre: UFRGS, 1975).

encontrar suas origens, suas fontes de inspiração, suas heranças. Os sentimentos despertados em fins do século XVIII, inicialmente produtos de sua própria época, careciam de erguer também sua história, extinguir antigos ídolos para substituí-los por outros, reaver de um passado algo que os tivesse prefigurado.

Os artistas do século XIX esforçaram-se em assegurar a sua autonomia e a inclusão da arte na sociedade e, assim, afirmarem-se como homens do seu tempo. Entretanto, esta inclusão tinha também a sua história, reedificada de acordo com os impulsos românticos, não por imitação à história como concebida pelos clássicos.¹⁶⁷

A Idade Média desponta, assim, como um período propício para acolher os ideais românticos então incipientes. A escolha por esta tendência explica-se pelo fato de a Idade Média, sobretudo, os períodos Românico e Gótico, terem sido depreciados em demasia pelos artistas e intelectuais renascentistas, que acharam pertinente construir o seu enaltecimento histórico na Antiguidade clássica por negação ao período histórico que lhe sucedeu, uma Idade Média que muitos preferiam ver como fonte de superstições, de dominação religiosa, ou até mesmo, como uma “longa noite de mil anos” ou “idade das trevas”.

Posteriormente, o Iluminismo, como nova exaltação ao classicismo greco-romano e ao Humanismo renascentista, fortaleceu esta visão negativa sobre a era medieval. A Idade Média tornou-se, assim, uma *época anticlássica* por excelência. De um universo das sombras, da superstição, da irracionalidade, o medievo passou a ser rememorado como um mundo de heroísmo, de misteriosa magia, de aventuras e de amores febris. Estes tempos medievais de cavaleiros errantes, de trovadores que sucumbiram de amor e de catedrais góticas passou então a ser restaurado pela literatura e pela arte que, em breve, seria denominada “romântica”.

Da mesma maneira que o neoclassicismo extraiu sua identidade do modelo clássico greco-romano e renascentista, uma esfera da arte romântica elaborou para si um cenário medieval. O neoclassicismo histórico foi apenas uma fase do processo de constituição da percepção romântica, aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Também sobre o Romantismo Cf. SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

¹⁶⁸ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna - Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**, op. cit., p. 12.

Algumas ideias fundamentais do Romantismo são reconhecidas por alguns termos como: originalidade, sentimento, expressão, imaginação inventiva, gênio, etc. O Romantismo apresentou mais caminhos abertos aos seus artistas do que o neoclássicismo. Podemos mencionar que, em função disso, houve vários “romantismos”.

A concepção de “expressão” estabelece outra noção que se transforma com o surgimento do pensamento romântico. Para os renascentistas, e também para os neoclássicos, a palavra “expressão” equivaleria a traços e atitudes corporais que o artista demonstraria por meio de suas pinturas e esculturas. Já para os românticos, esta palavra assumiu um novo sentido: o artista deveria expressar seus próprios sentimentos. Através da obra, o espectador seria capaz de se sintonizar aos sentimentos do artista.

O conceito de “originalidade”, foi cada vez mais influente como atributo essencial da arte e do artista. Esta nova forma de vislumbrar a arte em função da “originalidade” e do “gênio”, termos que agora apresentam-se estreitamente ligados, são exemplificados por um segmento da *Crítica do Juízo* (1790), de Immanuel Kant (1724-1804), onde o filósofo alemão estabelece o “gênio” como um dom natural ou talento mental inato que daria arquétipo à arte.¹⁶⁹ Nesta perceptiva, as belas artes só eram factíveis como produto do “gênio” e sua característica principal deveria ser a “originalidade”.

Outra vertente do Romantismo refere-se à “subjetividade”, por antinomia à objetividade” clássica. Este tópico também determinou novos sentidos à noção de beleza. O “belo romântico” é, sobretudo, subjetivo, marcante, versátil, e se opõe à objetividade, invariabilidade e universalidade, interligadas à ideia clássica de beleza.¹⁷⁰

Historicamente, esta inclinação à subjetividade logo se associava às decepções ante aos fiascos do projeto revolucionário iluminista, que havia levado à Revolução Francesa, mas falhou nos seus ideais de *liberdade, igualdade e fraternidade*. A frustração diante da realidade concreta, intensamente sentida por alguns dos artistas românticos, no início do século XIX, também propiciou um conflito em relação a esta mesma realidade – para além dos gestos de protesto e das participações em processos que objetivassem a transformação da realidade social.

¹⁶⁹ Cf. KANT, Immanuel. **A Crítica do Juízo**. Oxford: University Press, 1952.

¹⁷⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Ibidem*, p. 17.

Surgiram também as atitudes de fuga que configuravam uma outra forma de rejeitar a realidade decepcionante. Estas possibilidades de enfrentamento da realidade foram exploradas por diversos artistas românticos. Interferiram nas suas temáticas, em sua maneira de lidar com a arte e em seus próprios estilos.

Neste contexto é possível detectar a expressiva reapropriação da Idade Média em várias esferas das letras e das artes a partir do final do século XVIII (e boa parte do século XIX). Um dos textos do poeta e teórico do Romantismo Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) é um convite a compreender as formas artísticas de tempos e lugares distantes, sem suprimir sua possibilidade de comparação com padrões mais familiares. O poeta argumenta: “Por que não condenais o indiano pela razão de ser indiano e não falar a nossa língua? Quereis condenar a Idade Média por não construir templos iguais aos da Grécia?”.¹⁷¹

Boa parte das ideias românticas transpassam a ideologia medieval: a procurar por um *ethos*¹⁷² religioso, o desejo romântico de transcendência, a ousadia e complexidade (que se opunham à simplicidade neoclássica) e a valorização de uma comunidade específica, de cada povo ou corpo social, em contraposição a sociedade abstrata das velhas utopias iluministas.

Foi assim, em meio a intrincadas concepções no campo das artes e fugas a outros tempos históricos para autoafirmação das convicções e das novas práticas artísticas, que emergiu Millet, pintor de gênero que trafegou entre duas tendências.

3.7 - Jean-François Millet – o camponês de Gruchy

A questão por nós levantada pela arte de Jean-François Millet é: como e porque ele fez dos camponeses e dos trabalhos agrícolas um tema de suas obras? Alguns escritos de época e mesmo documentos recentes manifestam várias interpretações, muitas vezes, contraditórias, acerca de Millet e suas criações:

Millet foi realmente o pintor do campesinato, filho de camponês, esteve em meio a esta classe a maior parte de sua vida, ele costumava se sentir como

¹⁷¹ WACKENRODER, W. H. **Efusões sentimentais de um irmão leigo, amante das Artes**. In: Scritti di Poesia e di estetica. Torino: Bollati Boringhieri, 1993, p. 27.

¹⁷² *Ethos*, palavra de origem grega, significa originalmente morada, habitat dos animais, mas mais tarde foi o nome dado a ética, ou seja, um conjunto de normas de conduta adotado com fundamento ético. <http://www.dicionarioinformal.com.br/ethos/> Acesso em: 10 abr. 2015.

se a única ocupação que tivera fosse cuidar dos carneiros ou fazer a colheita.¹⁷³

Ver uma família rústica ocupada com o trabalho agrícola, a alma inquieta, a atitude resignada, gesto lento e doloroso, é como voltar a Millet, e alguém entendedor dirá: há um pintor da vida humilde, um poeta que exalta os desconhecidos, um homem bom que incentiva e reconforta.¹⁷⁴

Le Figaro publicou duas cartas do grande Millet que falam deste grande artista e mostram uma pequena dimensão deste homem de talento. [...] Ele tinha uma atitude demasiado bíblica [...].¹⁷⁵

A maior parte de minha tese é – e à primeira vista, isso pode surpreender – aquele camponês foi um dos principais representantes de atitudes artísticas defronte à revolução urbana-industrial [...]. Em consequência, eu me dediquei, sobretudo, a Jean-François Millet (1814-1875). Sabe-se que depois dos anos 1850 como “pintor camponês”, cada interpretação da arte camponesa deve ser avaliada à luz de seu trabalho.¹⁷⁶

Observamos na análise acima que, mesmo com alguns pontos depreciativos, o pintor francês foi considerado a voz dos camponeses oprimidos, do idílico rural. Millet foi um notável pintor do século XIX: perturbou e atraiu críticos e admiradores.

O artista nunca desfrutou de uma reputação sólida e bem estabelecida. Durante os anos de 1850 e 1860, seu trabalho recebeu duras críticas. Mas graças ao dedicado apoio de amigos como Alfred Sensier (1815-1877) e Théodore Rousseau (1812-1867), e um pequeno grupo de colecionadores entusiasmados, ele conseguiu superar as maledicências. Entretanto, em 1887, a instituição que o havia ignorado quando estava vivo, a Escola de Belas Artes, o honrou com uma exposição retrospectiva. Na década de 1880, artistas progressistas não pertencentes à Escola de Belas Artes foram inspirados por suas obras. O próprio Camille Pissarro (1830-1903) foi claramente influenciado por temas de Millet. Numa carta a seu filho Lucien, após ver a Grande Exposição de 1887, escreveu que “todo valor de Millet reside em seus desenhos”.¹⁷⁷ Seus habilidosos desenhos inspiraram o jovem neoimpressionista Georges Seurat (1859-1891), que tentou usar a caneta como Millet para produzir cenas de crepúsculo numa atmosfera envolvente. Vincent van Gogh (1853-1890), talvez o maior discípulo de Jean-François, escreveu a seu irmão em janeiro de 1884

¹⁷³ Art Journal, notice nécrologique, 1875, p. 108. In: POLLOCK, Griselda. **Jean-François Millet**. França: Casimiro, 2014, p. 7.

¹⁷⁴ SENSIER, Alfred. **Jean-François Millet, Peasant and Painter**. Forgotten Books, 2016, p. 11.

¹⁷⁵ PISSARO, Camille. Carta a seu filho Lucien, 02 de maio de 1887. In: POLLOCK, Griselda. op. cit. p. 8.

¹⁷⁶ HERBERT, Robert. **City vs Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin**. Art Forum, 1970, p. 44. In: POLLOCK, Griselda. op. cit. p. 8.

¹⁷⁷ POLLOCK, Griselda. **Jean-François Millet**. França: Casimiro, 2014, p. 10.

que considerava “Millet, não Manet, o próprio pintor da modernidade que abriu novos horizontes à multidão”.¹⁷⁸

Nas últimas décadas do século XIX, as obras de Millet foram colecionadas principalmente pelos integrantes da sociedade contrários à evolução da Arte Moderna. Sua reputação foi prejudicada pelo que alguns viram como sentimentalismo. Durante essas mesmas décadas, Paul Gauguin (1848-1903), Seurat, van Gogh e, mais tarde, os artistas dos movimentos *fauves* e cubista, fizeram uso da imagem camponesa como símbolo de força sincera, simples, primitiva e regenerativa. Lançaram assim as bases para o uso do trabalhador agrícola para representar as sociedades revolucionárias. Interligaram assim Millet às tendências avançadas da arte moderna na virada do século.

Talvez nenhuma interpretação de Jean-François tenha sido mais desafiadora e original do que a do pintor surrealista Salvador Dalí (1904-1989), obcecado por *Angelus* de Millet produziu várias versões voluptuosas, tais como *L’atavisme du crépuscule* de 1934 (Anexo 1). Inspirado pelo trabalho psicanalítico de Freud (1856-1939), os mitos de Jung (1875-1961) e seu interesse pelo folclore, Dalí viu em *Angelus* um reflexo dos grandes mitos da fertilidade e do ciclo da vida e da morte, representados por arquétipos do sexo feminino, da terra e do crepúsculo.

Millet não era um artista simples. No catálogo da exposição organizada para celebrar seu 150º aniversário, Lucien Lepoittevin (1932-2010) intitulou seu ensaio sobre o artista de “A dialética dos opostos”. Essas oposições estão diretamente relacionadas: ele foi considerado conservador-socialista, camponês e rebelde-intelectual, romântico-classicista e realista-idealista.

Talvez devêssemos olhar para seus contemporâneos e discípulos para compreendermos esses paradoxos. Nos escritos citados anteriormente, identificam-se algumas dessas principais contradições: o “camponês inato” que expressa “a rudeza da vida camponesa”, as tendências “bíblicas” que demonstram personalidade em contato com as “ideias modernas”.

Para compreendermos esta trajetória artística, bem como sua persistência na temática de gênero, delinearemos sua trajetória de vida. Jean-François Millet nasceu em 1814, na aldeia de Gruchy na Normandia, numa família camponesa. Passou a maior parte de seu tempo (1849-1875) numa pequena aldeia nos arredores da floresta

¹⁷⁸ Ibidem, p. 10.

de Fontainebleau. Ainda assim, foi um dos artistas mais bem-educado do século XIX. Foi o filho mais velho de uma família que trabalhou em sua própria terra. A classe camponesa naquela época na França não era homogênea, nem necessariamente retrógrada. O pai do artista era um organista talentoso e calígrafo, e é quase certo que Millet teve influência de seu pai para o desenho e para o uso delicado do lápis como técnica de expressão plástica. Sua avó, Louise Jumelin (s/d) era de uma família interessante; um irmão era frei, outro, doutor em Medicina, o terceiro um padre e o último um moleiro apaixonado pela literatura dos séculos XVI e XVII (especialmente obras de Pascal e Montaigne). A mãe de Millet era de uma família de camponeses próspera.

Jean-François foi enviado a uma escola local em que o padre, ao reconhecer sua habilidade excepcional, ensinou-lhe a qualificação essencial para uma carreira nas profissões liberais. Dessa forma, ele poderia seguir o caminho de seus tios avós: a Igreja ou a Medicina. Millet foi um grande leitor. Interessou-se pelas obras de Chateaubriand, de Byron Scott, de Goethe, de Hugo, de Shakespeare, de Milton e de Dante. Na juventude a Bíblia foi seu “livro de cabeceira”.

Sua família levou a sério seu interesse precoce para o desenho. Já nos primeiros esboços Millet estabeleceu seu gosto pela rusticidade. Em seu primeiro ensaio, representou pastores tocando flauta debaixo duma árvore. O tema do pastor, “personagem enigmático, misterioso”¹⁷⁹ fascinou o artista durante toda a sua vida. Millet ainda hesitou entre estudar arte ou trabalhar na terra, como convinha a um primogênito de uma família grande. No entanto, dois anos após a morte de seu pai (1837), ele finalmente partiu para Paris, onde passou longos períodos na Biblioteca de Sainte-Geneviève a ler *Vida dos Artistas* de Vasari (1511-1574) e as cartas de seu compatriota, Norman Nicolas Poussin (1594-1665), pintor do século XVII. Frequentou por meses o Museu do *Louvre*, com o intuito de conhecer profundamente a arte do passado, a estatuária clássica e a história francesa mais recente.

Obras como *L’Homme à la houe* (1860-1862) (Anexo 2) conquistaram a simpatia da crítica. Deselegantes escritores de esquerda consideraram Millet um pintor “moderno antiquado”. Contra essa versão, o pintor foi definido por seu amigo e biógrafo Alfred Sensier como um homem de grande piedade e um elevado sentido de

¹⁷⁹ SENSIER, Alfred, op. cit., p. 120.

delicadeza. Inegavelmente seu trabalho ganhou seu lugar na corrente das ideias modernas.

O fato de Millet ter origem no campo era o aspecto mais importante em sua vida e obra. O artista conhecia a terra (trabalhou nela), as estações, o estado de espírito e a força do trabalho rural. Compreendia a atitude dos camponeses em relação à vida e ao trabalho. Entendeu o que “deixar a terra” significava e, mais tarde, voltou-se para a terra. Como vimos, a convulsão econômica, social e política do final do século XVIII e do século XIX, a “Era das Revoluções”¹⁸⁰, balançou as estruturas tradicionais, instituições, autoridades, hierarquias, ideologias e sistemas de crenças. Após toda essa efervescência do processo histórico, o camponês se tornou símbolo supremo do *homem inato e eterno*.¹⁸¹

Millet havia vivenciado o fenômeno social generalizado do êxodo rural, ao desistir da vida no campo para se tornar um pintor profissional em Paris. Em 1837, o artista chegou à Paris, um “neófito”, como muitos agricultores da história das ondas migratórias do século XIX. Sensier, seu biógrafo, enfatizou essa nova realidade do artista.

E Paris, negra, enlameada, cheia de fumo, onde cheguei à noite, para mim foi a mais difícil e assustadora das sensações. Era um sábado de janeiro, cheguei à noite em Paris, na neve. Fui tomado por um acesso de soluços que eu não conseguia controlar. Eu queria ser mais forte que meu sentimento e isso me dominou vigorosamente... Paris parecia triste e sem graça. [...] fui para um hotel onde passei minha primeira noite em uma espécie de pesadelo contínuo [...]. E foi assim que eu acostei em Paris; sem amaldiçoar, mas com medo de não entender a sua vida material e espiritual.¹⁸²

Hoje estamos habituados à vida da cidade para compreendermos seu caráter alienante para um homem educado numa pequena comunidade rural. Como muitos imigrantes, Millet vagou sem rumo por ruas estranhas, desconfortáveis e confusas. Ele procurava o “Velho Museu”, sem coragem, por medo do ridículo, de perguntar a estranhos onde ficava o *Louvre*. Encontrou-se por acaso na *Pont Royal*, em frente ao museu. Apressou-se para encontrar conforto na companhia familiar dos *Grandes Mestres*. Gradualmente se acostumou a essa nova vida, como confidenciou numa

¹⁸⁰ Título do livro de Eric J. Hobsbawm que descreve a efervescência europeia entre os anos 1789 e 1848.

¹⁸¹ BARTHES, Roland. **Mythologies**. 1972, p.141-142.

¹⁸² SENSIER, Alfred, op. cit., p. 11.

carta a Sensier: “finalmente, criei raízes e a saudade de casa perdeu um pouco de força em mim”.¹⁸³

Paris não foi muito caridosa com o pintor na década seguinte. O artista viveu num sótão com uma criada de *Cherbourg*¹⁸⁴ e uma família ilegítima, totalmente afastado da convencional moralidade camponesa. Millet cuidou de sua esposa, que morreu nesse lúgubre recinto. Não teve grande sucesso como artista, mas fez dinheiro ao pintar letreiros e nus, que dispunham de um bom mercado na época.

Em 1849 partiu para Barbizon, perto de Fontainebleau. Descreveu-a de forma contrastante à sua chegada à Paris. Neste mesmo ano, escreveu a Sensier:

Se você visse como a floresta é bonita! Eu corro, por vezes, no final do dia e depois do trabalho [...]. É duma calma [...]. Amanhã é domingo, festa de Barbizon. Todos os fornos, fogões, lareiras, todas as panelas e frigideiras estão em tal atividade, que parece véspera de casamento [...]. Barbizon é uma enorme cozinha, e o cheiro se espalha a distância.¹⁸⁵

Pouco a pouco Barbizon se tornou o lar de Millet. O artista sentiu fortemente o amor romântico do lugar, que também inspirou outro artista nascido no campo, John Constable (1776-1837). Entretanto, a Normandia, sua terra natal, não desapareceu de suas lembranças. Os primeiros trabalhos realizados em Barbizon, como o *Semeador* de 1850, representado na figura 11, foram retratados nas colinas íngremes de Gruchy.

Sua experiência camponesa era profunda e refletiu sua crença na força regeneradora do campo. Millet procurou conforto e fé nos ritmos das estações e na terra.

Os irmãos Goncourt¹⁸⁶ descreveram sua obra como uma fusão entre a pintura de gênero e a paisagem histórica.¹⁸⁷ Isso simbolizava sua tentativa de sobrepor o sujeito aristocrático ou burguês pelo trabalhador camponês. Assim, o artista suprimiu a narrativa dramática e teatralizada das paisagens heroicas pela simplicidade das cenas pastoris. Os elementos que as fundamentam devem, porém, ser analisados,

¹⁸³ SENSIER, Alfred. op. cit., p. 24.

¹⁸⁴ Comuna francesa na região da Baixa-Normandia.

¹⁸⁵ Idem, p. 24-25.

¹⁸⁶ Os irmãos Goncourt foram escritores. Edmond de Goncourt (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870) eram figuras de destaque na vida literária e artística da segunda metade do século XIX na França.

¹⁸⁷ Cf. WALLENS, G. La nature avant Barbizon. In: **L'école de Barbizon** – Peindre en plein air avant l'impressionisme. Lyon: Musée des Beaux-Arts, 2002.

pois a obra de Millet é intrincada, pelo modo variável e sutil que estampa, nos termos do Realismo/Romantismo, a experiência da vida no campo.

A propósito de uma de suas cenas mais conhecidas, *Angelus*, o historiador e teórico da arte Giulio Carlo Argan constata que Millet, de fato, trafegou entre estilos ao longo de sua carreira. Seu interesse pelo “trabalho” como tema da pintura, tencionou, durante toda sua vida, os rumos e a personalidade de sua pintura entre dois “tipos” de produção: uma obra mais tradicional e outra, mais progressista, na qual reproduziu a vida num campo em vias de modernização.

Em vista disso, Millet regride do Realismo ao Naturalismo romântico, ele escolheu conteúdos “poéticos”, com realce das penumbras envolventes e com a união cromática da cena produzida, além de utilizar efeitos sugestivos de luz e motivos sentimentais, ele integrou a “coesão” ou “comunhão”¹⁸⁸ entre a figura humana e a paisagem, como acontece na obra *Les Botteleurs* de 1850 (Anexo 3).

As telas de Millet sintetizam grande parte das preocupações estéticas e culturais num conjunto pictórico de temática paisagística e de cenas da vida rural. Lida com um posicionamento crítico, de análise social, elemento peculiar em sua carreira artística. Comumente, o homem simples era representado como uma figura grandiosa de integridade, contra a vastidão do campo. Suas pinturas e desenhos eram notáveis pela qualidade compositiva e pela simplificação e monumentalização das formas.

Quantas vezes a vida contradiz a teoria! O dinheiro determina a inclinação de toda a aspiração terrena, o destino de todo o esforço humano. Aqueles que estão livres das preocupações financeiras prosseguem seu próprio curso, enquanto os que não estão devem ganhar dinheiro. As imagens que vendem nem sempre são as que o homem pintaria de moto próprio.¹⁸⁹ Millet era pobre, vivia de suas encomendas mas nunca perdeu a consciência da integridade de seu trabalho.

Alfred Sensier, primeiro biógrafo e amigo do artista, comprava de Millet obras que revendia a colecionadores interessados. O que o pintor produzia era fotografado e vendido como “estampas originais”.¹⁹⁰ Sensier, com interesse no mercado, propunha técnicas de composição e criação, além de incentivar uma produção que

¹⁸⁸ Cf. ARGAN, Giulio Carlo, op. cit. p. 71.

¹⁸⁹ MUTHER, Richard. **Jean-François Millet**. 1964, p. 23. Disponível em [www.http://archive.org/stream/jeanfranoismil00muthuoft/jeanfranoismil00muthuoft_djvu.txt](http://archive.org/stream/jeanfranoismil00muthuoft/jeanfranoismil00muthuoft_djvu.txt). Acesso em: 20 nov. 2016.

¹⁹⁰ Cf. HERBERT, R. J. **From Millet to Léger: Essays in Social Art History**. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

favorecesse, sobretudo, cenas intimistas, palatáveis ao gosto popular. Em síntese, a tônica das obras era o universo rural virtuoso e o trabalhador, cuja essência humana mostrava-se estreitamente conectada aos ciclos das estações, à terra, à natureza e ao simples regozijo do homem do campo, que lembrava com melancolia as dádivas das sociedades pré-industriais.

Sempre foi difícil diferenciar as imagens rurais de Millet de sua biografia. Desde *La vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, uma homenagem de Alfred Sensier ao pintor publicada em 1881, outros biógrafos invocaram a infância de Millet na Normandia como a chave para entender suas imagens da vida rural.¹⁹¹

A literatura tem repetidamente atribuído a natureza autêntica de suas representações à sua identidade como camponês. Em uma carta de 1863, o pintor declarou: “Nunca em toda minha vida conheci nada além dos campos”.¹⁹² Os escritores do século XIX o chamavam de “um verdadeiro camponês” de Barbizon. Para alguns biógrafos, esse passado nostálgico e piedoso não bastava para fazer dele um “grande” artista francês. Atribuíram a Millet uma conduta estética, intelectual e individualista, e compararam seu desenvolvimento artístico ao de um protagonista num *bildungsroman*.¹⁹³

A visão comum do imaginário autobiográfico de Millet, ingênuo e instintivo, não leva em conta o fato de que ele desenvolveu seu modo rústico de pintura apenas após trabalhar a “superioridade” da pintura histórica. Seus críticos de apoio privilegiaram sua origem rural como raiz única de seu trabalho, e afirmaram que ele nunca participou da cultura urbana. Descreveram o pintor como “o olho de um clarividente, o espírito de um estoico, a solidez física de um rústico, a coragem de um leão e o horror pela vida *polichinelle* da maioria dos estudantes de artes de Paris”.¹⁹⁴

¹⁹¹ COUGHLIN, Maura. **As origens artísticas do pintor camponês francês Jean-François Millet: Entre a Normandia e Barbizon**. New York University, 2001, p. 15-17.

¹⁹² Esta carta foi escrita em resposta ao clamor sobre tendências socialistas percebidas na obra *L'Homme à la houe* (1860-1862), quando de sua primeira aparição em 1863. Carta a Sensier de 30 de maio de 1863. Cf. SENSIER, Alfred. op. cit.

¹⁹³ *Bildungsroman* é um tipo de romance que se caracteriza pela formação do protagonista e do leitor nos princípios de humanismo, ao produzir uma tentativa de síntese entre práxis e contemplação. Pode-se traduzir o conceito de *Bildung*, mas a palavra é intraduzível. Em português convencionou-se chamar *bildungsroman* de “romance de formação”. SELBMANN, Rolf. **Der Deutsche Bildungsroman**. Stuttgart: JB Metzler, 1994, p. 1. Por sua vez, Robert Herbert relata a biografia de Millet como um *herói bildungsroman* em seu ensaio **Millet Reconsidered**. Museum Studies 1, 1966, p. 29-30.

¹⁹⁴ SILVESTRE, Théophile. **Jean-François Millet. Écrits choisis précédés de Jean-François Millet**. L'Échole, 1990, p. 14-15.

O que há muito parecia ser único em Millet era a sua posição no limiar entre “poeta e lavrador”.¹⁹⁵ Suas imagens canônicas estão relacionadas ao fato de o artista saber o que era ganhar o pão com o suor de seu rosto. As próprias cartas e pronunciamentos do pintor sobre sua arte convidam à uma leitura em que sua vida rural funcionava como índice da autenticidade e ressonância pessoal de suas imagens, o que, por sua vez, legitimava o gênio e a singularidade do pintor-camponês.

3.8 - A cultura popular na pintura de Millet

Como vimos, Jean-François Millet, durante boa parte de sua vida foi um camponês que retratou características e personagens rurais em suas obras junto à aprazíveis paisagens do campo. Muitas pessoas, naquela época, imaginavam que uma arte que retratava a vida de pessoas simples destinava-se também a pessoas simples quando, na realidade, ocorria o oposto. Geralmente, apenas as camadas mais conservadoras da sociedade procuravam na arte uma imagem de seu próprio modelo de vida, um retrato de seu ambiente social.¹⁹⁶

Ao investigarmos a presença da cultura popular como uma *produção tonificadora* das obras de Millet, nos sentimos convidados a abordar neste tópico as diferentes maneiras de compreender o *popular* na historiografia. Com a ampliação da ideia de *cultura*, graças à Antropologia Social – que fez a introdução dos aspectos cotidianos – registrou-se experiências que possibilitaram o acesso às maneiras com que os sujeitos, socialmente localizados, falavam, andavam, comiam, bebiam, etc.¹⁹⁷ A necessidade de investigar a cultura como uma manifestação humana depende de variantes (como a ocupação das pessoas em determinada região). Dessa forma, a *cultura popular* seria como uma *cultura não oficial*, cultura da não-elite, das camadas inferiores. Já a cultura oficial pertencia à elite. Apesar de ser vago o limite entre a *cultura de elite* e a *cultura popular*, as duas estavam em movimento, ou seja, uma complementava a outra. Contudo, a *cultura popular* se manteve presente nos contos populares, folhetos, livros, canções, assim como nas representações artísticas.

¹⁹⁵ SAND, Georg. **François le Champi**. Paris, 1849. Traduzido por Eirene Colliss como **The Country Waif**. Londres, 1930, p. 20.

¹⁹⁶ HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 412.

¹⁹⁷ BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 25.

Carlo Ginzburg (1939-) trata essa temática em sua obra *O queijo e os vermes*. Nela, o autor discorre sobre um moleiro condenado como herege pela Inquisição Católica no século XVI e entregue ao chamado “braço secular”. A partir do personagem *Menocchio*, Ginzburg comenta temas comuns na sociedade daquela época. Para isso o escritor adotou o conceito de *cultura*, e a definiu como o “conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento, próprios das classes subalternas num certo período histórico”.¹⁹⁸

Essa definição é utilizada para recuperar a oposição de classes em uma extensão sociocultural e, no campo da discussão o historiador a intitulou de *circularidade cultural*. Para ele, a *circularidade* representa um “relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”.¹⁹⁹ A cultura, nessa definição, não deveria ser entendida como um produto de uma classe superior, pois a categoria *popular* não se definiria pela classe social na qual os textos eram elaborados.²⁰⁰ A cultura superior descia às classes inferiores, vulgarizando-as.

Muitas vezes Millet seguiu as premissas de seus patronos na produção das encomendas que lhe eram imputadas. Suas imagens populares vislumbradas pela *cultura erudita* mostravam “trabalhadores *bons*, ignorantes, sem reivindicações salariais nem veleidades progressistas [...]”.²⁰¹ Ainda assim, o artista reproduzia o trabalhador rural com imponência, o transformava em um *herói moral*, um sujeito digno e íntegro. Millet tinha consciência do valor do homem do campo.

¹⁹⁸ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 16.

¹⁹⁹ Idem, p. 13.

²⁰⁰ Idem, p. 12-16.

²⁰¹ ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 71.

CAPÍTULO 4 – ESTUDOS DE CASO – IMAGENS QUE REMEMORAM

As imagens escolhidas para esta pesquisa estampam, como propusemos, o camponês, regularmente aplicadas nas reproduções medievais e nas obras modernas do artista Jean-François Millet.

Toda a importante evolução do trabalho no campo, dos trabalhadores rurais, das técnicas agrícolas, da produção de alimentos, etc., foi imagetivamente representada na era medieval e nas pinturas de Millet. Na Idade Média, a figura do trabalhador agrícola se fez presente na pintura, nos relevos, nas tapeçarias, nas iluminuras, etc. Como constatamos anteriormente, essa foi uma temática recorrente naquele período. Entre o início dos tempos modernos e o limiar da época contemporânea, afrescos, quadros, gravuras, fotografias contaram com a representação do camponês.

O ciclo agrário e, por sua vez o trabalho rural, sempre esteve em voga na representação imagética medieval, sua presença constante nos mais variados objetos artísticos, desempenhou uma função importante: a de situar a posição daquele indivíduo, bem como sua imposição face ao trabalho no campo.

Já no início da época moderna os pintores começaram a representar o ciclo da alimentação em sua plenitude, a produção agrícola, os diversos afazeres no campo. A representação dessas atividades estampa as tradições antigas e o legado do camponês.

Os ceifadores foram um dos primeiros personagens associados à representação do trabalho agrário. Sua figura foi idealizada em muitos objetos artísticos ao longo da História da Arte. O trabalho dos camponeses, à criação de gado, a lavoura, momentos de repouso e refeição, são atividades profundamente enraizadas no imaginário desde a Idade Média.

Séculos adiante, observamos essa mesma relevância do trabalhador rural nas obras de Jean-François Millet, em que o artista reúne figuras atemporais representadas no cumprimento de uma prática agrícola. Em suas cenas, Millet evidencia o caráter de “bom” exemplo dessa gente.

As representações das etapas de produção agrícola mantiveram uma certa persistência no repertório iconográfico. Metamorfoseadas nas imagens, elas ressuscitaram. Nesse gênero pictórico os locais de produção bem como o trabalho

desempenhado neles estão sempre associados, e nos convida a refletir sobre a percepção da imagem pelo homem de cada tempo (em nosso caso, o tempo medieval e o tempo moderno): diferentemente de hoje, não era reprodução de um acontecimento isolado, mas um episódio de uma história descrita por meio de imagens, assim como também narram as obras literárias.

4.1 - Estudo de Caso I – Colheita do trigo

4.1.1 - Os afazeres do campo e o *ciclo dos meses*

Como vimos, graças a salvaguarda assegurada pelos monges copistas, temos hoje objetos de estudo valiosos. Decerto, muito do que estamos apresentando nesta pesquisa se deve a essa herança. Em razão desse patrimônio e dos estudos desses mestres, rememoramos episódios históricos desde a Antiguidade.

Em função desses registros, sabemos, por exemplo, que existe uma quantidade enorme de imagens com o tema do trabalho no campo. A raiz simbólica que compreende o consumo de alimentos é um elemento contínuo nas inquietações humanas. Comer e beber compete ao âmbito das necessidades fundamentais à sobrevivência. Entretanto, sempre apresentaram valores simbólicos significativos.

Nos calendários medievais, as personificações dos meses do ano por meio das representações dos trabalhos sazonais se tornaram, a partir do século XII, “topos” iconográfico maciçamente disseminado na arte ocidental.²⁰²

A representação do trabalho e da produção de alimentos está presente em elementos da arquitetura medieval, como vitrais, tímpanos, capitéis, pórticos, etc. Obras que são vistas nas igrejas, nos mosteiros e em ambientes particulares. Assim como na arquitetura, nos deparamos com essas imagens também nos manuscritos iluminados, nas pinturas e tapeçarias.

A presença dessa temática em locais de ampla visibilidade edifica a mensagem do trabalho como algo inevitável e como destinação mortal do homem. Acima de tudo, ela reitera o contínuo ciclo do trabalho.

²⁰² Cf. MÂLE, Emile. **The Gothic Image: Religious Art in France in the Thirteenth-Century**. London: Harper & Row, 1990.

Para o sujeito desse tempo, a natureza selvagem não contém implicações negativas, já que é dela que se obtém a maior parte de seu sustento e dos animais. Na floresta era apanhada a madeira para o aquecimento, para o preparo dos alimentos e também para a construção. O camponês se ocupava do cultivo do solo, mas também era criador, pescador e caçador.

A imagem escolhida para este estudo de caso exhibe os camponeses absorvidos em seus afazeres cotidianos. Se trata de uma iluminura de um manuscrito medieval. No espaço privado, o trabalho e os meses ilustravam *Saltérios* e *Livros de Horas*. Este espaço era uma regalia de ricos e letrados, como o clero, os membros da alta nobreza e os burgueses abastados. No início do século XV, os ricos e poderosos tinham *Livros de Horas* manuscritos que, à época, era considerado um dos veículos primários da expressão artística.²⁰³ *Les Très Riches Heures du duc de Berry* ou apenas *Les Très Riches Heures* (*As mui ricas horas do duque de Berry*) se encontra na *Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly* na França. Esse *Livro de Horas* foi comissionado em 1413 por Jean de Valois (1340-1416) – duque de Berry – um notável mecenas das artes. Considerado um dos mais refinados e suntuosos manuscritos medievais, o livro conta com 206 fólhos, 66 grandes, e 65 miniaturas pintadas em guache sobre *papel velino*. Foi encomendado aos irmãos Limbourg: Paul (Pol), Hermann (Hennequin) e Johan (Jean).

Em 1426, Jean de Valois morreu e, coincidentemente, também os irmãos Limbourg sucumbiram à Peste. Nessa época, o *Livro de Horas* encontrava-se inacabado. Mais tarde, entre 1482 e 1489, a obra foi finalizada pelo iluminador Jean Colombe (1430-1493).²⁰⁴ Os iluminadores foram artistas de grande importância na Idade Média, monges, laicos, gente de enorme vontade e talento. Suas cores, suas letras, seus retratos, sua sensibilidade, eram exímias. Grandes artistas, soberanos no seu exercício, abrilhantaram o mundo medieval com cores e mestria.

As mui ricas horas do duque de Berry primam pela singularidade, não apenas pela sutileza de suas ilustrações, mas também por ser uma obra destinada a homenagear a linhagem de seu comitente. A originalidade das *Très Riches Heures*

²⁰³ WIECK, Roger S. **Painted prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art**. New York: George Braziller, 2004, p. 29.

²⁰⁴ ALEXANDER, Jonathan. **Labeur and Paresse: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor**. *The Art Bulletin*, Vol. 72, N° 3 (Sep., 1990), p. 437. Disponível em: <http://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Labeur+and+Paresse&acc=off&wc=on&fc=off>. Acesso em: 01 jul 2014.

não mostrava uma evolução do tema, mas confirmava que o calendário se tornou um estereótipo, de tal forma codificado que não tinha mais uma significação por si mesmo.²⁰⁵ Dessa forma, a temática do *ciclo dos meses* não se limitava a fazer ver o regresso das estações, mas tinha como propósito recontar uma vida, a do duque Jean, criar uma memória particular, não apenas contar a aventura de todos os homens.²⁰⁶ Assim foram introduzidas cenas familiares naquelas em que a aristocracia estava evidenciada.

O mesmo mecanismo valia para os castelos do duque, que se destacavam na paisagem. As imagens corporificavam atitudes que refletiam os interesses envolvidos: o contraste entre a nobreza e os camponeses. O *Livro de Horas* é uma obra artística medieval de grande relevância, livro promovido para adoração privada que concentra alguns elementos do Breviário.²⁰⁷ Este, por sua vez, é um livro que disponibiliza o ciclo de devoções diárias dos membros de ordens religiosas e do clero.²⁰⁸ Os *Livros de Horas* manuscritos, embora produzidos segundo um formato convencionado pela Igreja Católica, não eram livros litúrgicos,²⁰⁹ apesar de serem descritos desse modo por algumas fontes.²¹⁰ Os *Livros de Horas* eram, essencialmente, livros pessoais de orações encomendados por aristocratas leigos e elaborados pelos melhores calígrafos e iluminadores da época. Eram muito belos, com ilustrações que fornecem numerosas informações sobre a vida não só religiosa, mas também social daqueles dias.

O século XV foi a grande era dos *Livros de Horas*.²¹¹ Eram tão difundidos que poucos membros da nobreza laica da Europa Ocidental podiam deixar de ter um.²¹² Graças a essa popularidade, o *Livro de Horas* é o mais comum de todos os tipos sobreviventes de manuscritos iluminados, disponíveis nos acervos bibliográficos e

²⁰⁵ COMET, Georges. **Les calendriers médiévaux, une représentation du monde**. Journal des savants. 1992, vol. 1, nº 1, p. 58-59. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1992_num_1_1_1552. Acesso em: 17 jun. 2014.

²⁰⁶ Idem, p. 58.

²⁰⁷ LIVRO das Horas. In: LEMAITRE, Nicole; QUINSON, Marie-Therese; SOT, Veronique. **Dicionário Cultural do Cristianismo**. Tradução Gilmar Saint'Clair Ribeiro, Maria Stela Gonçalves, Yvone Maria de Campos Teixeira da Silva. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p. 184. Tradução de: **Dictionnaire culturel du Christianisme**.

²⁰⁸ BROWN, Michelle P. **Understanding illuminated manuscripts: a guide to technical terms**. (Malibu, California): J. Paul Getty Museum; [London]: British Library, 1994, p. 50.

²⁰⁹ LIVRO das Horas, *op. cit.*, p. 184.

²¹⁰ LIVROS de Horas. In: **Grande Enciclopédia Delta Larousse**. Rio de Janeiro: Delta, 1970. v. 7, p. 4063.

²¹¹ BACKHOUSE, Janet. **Illumination from Books of Hours**. London: British Library, 2004, p. 9.

²¹² TOLLEY, T. **Libro de Horas**. Traducción Susana Madroñero. Madrid: LIBSA, 1993, p. 7.

documentais. A denominação *Livro de Horas* (*primer* ou *horae* – horas, em latim), deriva de seu texto essencial, as *Horas da Virgem*, ou mais propriamente *Pequeno Ofício da Santificada Virgem Maria*, subdividido em oito momentos (identificados como *horas canônicas*): *Matinas*, *Laudes*, *Prima*, *Terça*, *Sexta*, *Nona*, *Vésperas* e *Completas*.²¹³ Cada hora canônica correspondia a um período do dia, determinado pela Igreja, em que o leitor-devoto proferia as orações: *Matinas* e *Laudes* antes do nascer do Sol, *Prima* ao nascer do sol [cerca de seis horas], *Terça* às nove da manhã, *Sexta* ao meio-dia, *Nona* às três da tarde, *Vésperas* ao pôr-do-sol [cerca de 18 horas], e *Completas* à noite.²¹⁴

Ao *Livro de Horas* era atribuída uma estrutura de conteúdo padronizada, de textos capitais e textos facultativos, geralmente em latim, embora algumas das preces especiais [facultativas] pudessem apresentar-se na língua cotidiana do pregador.²¹⁵ A variação nos textos opcionais ocorre porque o *Livro de Horas* é personalizado, destinado a um único leitor, absorvido tanto nas palavras das orações, repetidas mês após mês, ano após ano, como nas sempre surpreendentes ilustrações.²¹⁶ Os textos facultativos explicitavam os costumes locais, os interesses do cliente, e as práticas dos diferentes *scriptorium*.²¹⁷

Na imagem do *folio 7v* deste manuscrito identificamos as tarefas camponesas referentes ao mês de julho no calendário agrícola, mês comumente representado pela colheita do trigo. Como vimos, o setor dos cereais era vital, o trigo era o artigo mais apreciado, seguido pelo centeio, aveia e cevada. Além dos cereais, havia a cultura de legumes, em especial ervilhas e favas. A farinha dos legumes descascados constituía, por vezes, os ingredientes do pão.²¹⁸

²¹³ PLUMMER, John. **The Hours of Catherine of Cleves**. New York: George Braziller, 2002, p. 3.

²¹⁴ FAY-SALLOIS, Fanny. **A treasury of hours: Selections from Illuminated Prayer Books**. Foreword by Dominique Ponnau. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005, p. 121.

²¹⁵ BACKHOUSE, Janet. *op. cit.*, p. 6.

²¹⁶ MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Tradução de: A history of Reading, p. 154-155.

²¹⁷ PLUMMER, John. *op. cit.*, p. 3.

²¹⁸ Cf. FLANDRIN, Jean Louis, MONTARANI, Massimo. **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.



FIGURA 4: Representação do mês de **Julho** no Livro de Horas Les Très Riches Heures du duc de Berry, folio 7v. Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly – França.
Fonte: <http://medieval.mrugala.net/Enluminures> Acesso em: 23 ago 2015.

Os irmãos Limbourg representaram nesta miniatura a colheita do trigo e a tosquia das ovelhas nas proximidades do *Château du Clain* em Poitiers (O *Château du Clain* em Poitiers é um castelo em ruínas às margens do rio Clain).

Notamos uma mescla hierárquica nesta iluminura. O *Livro de Horas* exibia a vida de seu comitente e, nele contamos tanto com a representação servil, quanto com estruturas nobiliárquicas. Esses elementos aparentemente contraditórios (o campo e o luxo da vida na corte), são apresentados com cores vívidas, aplicadas com pinceladas delicadas e pigmentos diversificados. Possivelmente, para os pequenos detalhes da pintura, os irmãos Limbourg e, posteriormente Jean Colombe, utilizaram o artifício das lentes, uma vez que os fólhos deste manuscrito são pequenos, têm o formato de 21cm de largura por 29cm de altura.

Como mencionamos, a paleta de cores era sortida. Os pigmentos eram obtidos de matéria mineral ou por processos químicos e, utilizava-se a goma-arábica como aglutinante.²¹⁹ O verde, por exemplo, era obtido a partir da *malaquita* e o azul do *lápiz-lazúli*, minerais que custavam caro no Oriente Médio. Essas duas cores foram bastante aplicadas na iluminura, seja em sua forma pura, ou misturadas a outras cores, e criavam nuances. O azul expressivo na imagem, além de sua gradação em alguns detalhes da representação (a indumentária, as flores no campo de trigo e o telhado do *Château du Clain*), incorpora aproximadamente 30% da composição pictórica, empregado na reprodução do céu e do fragmento zodiacal.

No primeiro plano do *folio 7v* do *Livro de Horas*, dois homens trabalham na colheita do trigo. O camponês à esquerda veste um camisaõ branco, mais curto que uma túnica, com as mangas dobradas. Normalmente estas peças do vestuário eram produzidas em lã ou linho. Na cabeça, um chapéu de palha o protege contra a calidez do sol. Com a mão direita, segura uma foice e, com a outra, uma vara. Diferentemente dos outros que compõem a cena, ele é apresentado sem túnica e descalço. Uma enorme fenda na lateral da blusa mostra suas ceroulas. Esta reprodução depreciava a imagem do camponês. Um servo podia ser exibido desta forma, um nobre jamais contaria com este tipo de representação. Como vimos anteriormente, esta era a visão que os abastados faziam desses indivíduos. Uma cena desdenhosa de trabalhadores importantes, mas subservientes.

²¹⁹ Resina natural composta por polissacárideos e glicoproteínas, extraída de espécies de acácia. Disponível em: <https://priberam.pt/dlpo/goma-arabica>. Acesso em: 11 jun. 2016.

Seu companheiro de ceifa, à direita na cena, aparenta estar muito mais envolvido na lida. Enquanto o primeiro não demonstra tenacidade no trabalho, o segundo, com o corpo levemente arqueado e voltado à lavoura, evidencia sua absorção na colheita do trigo. Ele também conta com a proteção de um chapéu, além de trajar uma túnica cinza, calçados e meias compridas que o resguardava de possíveis incursões, sejam elas por animais ou pelas espigas que ficaram no solo após ceifa.

Vimos que existia uma gama de elementos originários da lavoura. Porém também era importante a criação dos animais. A criação dos bichos era uma atividade essencial para a produção de alimentos, direta ou indiretamente. Havia criação de bovinos, que forneciam uma surpreendente força de trabalho ao homem, além de geravam leite. Diferente era o destino dos porcos, que preenchiam um lugar de destaque no setor da criação, sua carne era muito utilizada e sua produção era descomplicada, pois viviam nas florestas e lá se alimentavam. Ovinos e equinos também ocuparam lugar na economia medieval: do primeiro se obtinha o leite e a lã e, do segundo, o transporte e o trabalho no campo.

Nesta iluminura, além da colheita do trigo, também foi apresentado o trabalho do camponês na tosa das ovelhas. No canto inferior direito, um homem e uma mulher tosquiavam os animais. Os afazeres no campo também eram executados por mulheres. Além do trabalho doméstico e da criação dos filhos, elas ajudavam seus maridos na lida. Toda a família, célula social básica, trabalhava. Ela era a própria estrutura da aldeia e de seu território, a distribuição do trabalho e do consumo.²²⁰

O homem e a mulher, de vestido longo e de cabelos escondidos, com uma espécie de estrutura que servia de apoio a um véu preto em forma de asas de borboleta, seguram os animais e cortam a lã com uma espécie de tesoura. A campesina, de costas para o espectador, usa um vestido azul e, sobre ele, uma camisa de manga comprida num tom mais claro. A representação da mulher com esse tipo de capelo na cabeça simboliza, provavelmente, uma mulher casada. Na Idade Média, as mulheres casadas envolviam seus cabelos em toucas, o que indicava seu compromisso matrimonial.²²¹

²²⁰ DUBY, Georges. **Economia rural e vida no campo no Ocidente Medieval**, op. cit., p. 47.

²²¹ MACEDO. José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Editora Contexto, 2002, p. 21.

A lã tosquiada se acumula à frente dos dois camponeses. O homem protege a cabeça com um tecido rosado sob um chapéu preto. Sua túnica é acinzentada. Por baixo, veste uma túnica azul. As túnicas são rotas: a cinza está em frangalhos na altura dos cotovelos e, a azul, rasgada no joelho.

Quanto à composição pictórica, apesar da ausência de uma projeção perspectica adequada, a imagem apresenta equilíbrio nas formas. O recurso gráfico que utiliza o efeito visual de linhas convergentes para criar uma ilusão de tridimensionalidade, como conhecemos hoje, foi sobreposto pela ideia de distanciamento do espectador, mesmo porque técnicas matemáticas de perspectiva só foram estudadas com mais profundidade a partir das investigações de Filippo Brunelleschi (1377-1446).

Conseguimos identificar os planos na figura (primeiro plano, segundo plano, linha do horizonte). A ideia de profundidade é percebida a medida que os objetos se distanciam e diminuem de tamanho. Dessa forma, o que é representado no primeiro plano encontra-se à frente; o que é representado no segundo plano, encontra-se atrás e, assim, sucessivamente. Nesta pintura, os iluminadores apresentam os camponeses no primeiro plano. Entretanto, não encontramos tanta diferença na proporção desses trabalhadores em relação ao castelo que se encontra um plano atrás.

A imagem não é totalmente chapada. Há mobilidade nas cenas. Isso acontece porque os iluminadores foram astutos ao utilizar o sombreado em vários elementos que compõem a pintura. As roupas, por exemplo, são carregadas de movimento (notamos suas dobras graças à aplicação de luz e sombra).

As cenas reproduzidas nos *Livros de Horas* são de um colorido opulento. Os pormenores foram apresentados com delicadeza – as árvores, as plantas, o estreito rio que margeia a plantação de trigo, os cisnes, os detalhes pequeninos da estrutura arquitetônica. Os iluminadores foram cuidadosos com as minúcias do cenário. Percebemos esse empenho no recorte da imagem (abaixo) em que cada caule do trigo foi pintado individualmente, bem como a grama do pasto. Além do zelo com as formas, o trabalho com a coloração também é nítido. Foram aplicadas diversas tonalidades de verde e ocre para realçar a pastagem.



FIGURA 5: Recorte do *folio 7v*.

Outro elemento que chama a atenção nesta iluminura é a supressão dos rostos camponeses. Dois trabalhadores estão posicionados de costas, mas os outros dois encontram-se virados para o espectador. Entretanto, suas faces são encobertas pelos chapéus, o que impossibilita identificar qualquer expressão em seus semblantes.

4.1.2 - As Respigadeiras

A colheita do trigo também está presente em várias obras do artista francês Jean-François Millet. Na pintura escolhida para nosso estudo, *As Respigadeiras*, ele representa três camponesas a recolher as sobras da colheita do trigo. As espigas, ou seja, a palha separada do grão, eram normalmente armazenadas nos celeiros para servirem de alimentação ao gado durante os meses frios de inverno.

Concluída em 1857, esta é uma de suas obras mais famosas. Ilustra um direito então concedido aos camponeses: recolher as espigas que restaram da colheita. Ao analisá-la com os princípios realistas então vigentes, Millet desvelou a fealdade da pobreza e do trabalho manual, uma vez que, as mulheres estavam recolhendo a sobra da colheita. Entretanto, o artista procurou captar a verdadeira essência do que era esse trabalho.



FIGURA 6: *Des Gleaners* – “As Respigadeiras” (1857), de Jean-François Millet (1814-1875). Óleo sobre tela 83,5 x 110cm. Paris - Musée d'Orsay. **Fonte:** Acervo próprio. Imagem fotografada em maio de 2015.

O cenário apresenta um inebriante pôr do sol. A luz oblíqua desse entardecer acentua os volumes em primeiro plano e dá às respigadeiras um ar escultural. Dessa forma, ele destaca as trabalhadoras e cria ao fundo uma clara paisagem de campo com alguns rurícolas na lida. Os personagens estão envoltos em uma atmosfera dourada. No céu, um bando de pássaros paira sobre os labregos. Aqui, a vida rural assumiu uma rara nobreza na síntese cultura/ordem natural. Há duas respigadeiras curvadas à procura das espigas deixadas para trás. A terceira amarra seu pequeno feixe. Seus rostos estão entenebrecidos. O artista deixa velada a face de suas camponesas. O olhar delas não se encontra com o do espectador.

As cores das roupas parecem um pouco desbotadas. Entretanto, não demonstram pobreza, pois não estão vestidas com trapos. São roupas decentes de trabalho. A suavidade das mulheres e o aspecto das roupas humaniza a imagem.

As três camponesas estão vestidas com longas saias da mesma padronagem e tonalidade. Os calçados também parecem seriados. O que diferencia um traje do outro é a coloração, uma vez que todas vestem camisas de manga comprida, saia,

sapatos e touca. A respigadeira à esquerda usa uma camisa marrom que quase se mescla ao tom monocromático da pintura, além de uma touca azul. A mulher abaixada ao seu lado traja uma camisa branca, um pouco manchada e, por cima uma espécie de colete bege. Ainda sobre a blusa, usa um pedaço de pano vermelho empalidecido, amarrado com um fio na altura dos cotovelos. Sua touca também é vermelha, mas com uma coloração viva, distinta do tecido preso à blusa. A terceira camponesa, à direita, veste uma camisa acinzentada e uma touca ocre. Somente ela e a respigadeira ao centro aparecem com um pano preso à cintura, o que faz sugerir a imagem de um saco para armazenar as espigas. A outra mulher as mantém na mão. Como a paleta de Millet tende ao unicolor, salvo algumas nuances pontuais mais radiantes, sua engenhosidade ao empregar gradações tonais é surpreendente.

Millet borra levemente o fundo e atribui à imagem uma névoa fulva. Lá também estão grandes feixes de trigo empilhados. À direita, sobre o cavalo, uma pessoa assiste o trabalho dos camponeses e o superintende. Sua presença na pintura lembra a hierarquia social rural ainda existente. Em virtude disso, a distância entre as respigadeiras e o restante da comunidade, na parte posterior, além de física, é também simbólica. Os pequenos feixes que as mulheres reuniram contrastam com as enormes pilhas que o grande grupo amontoou.

As Respigadeiras é uma prova do papel de artista como crítico social. Sua representação de três mulheres curvadas, afastadas dos outros trabalhadores e da colheita, demonstra sua atenção para a situação humilde da comunidade e, ao mesmo tempo, as dores crescentes da modernização francesa. Não obstante, ele inunda sua pintura com *pathos*, e é difícil o espectador não criar uma empatia com a peleja dessas mulheres.

Millet chama atenção para a honra e dignidade da tarefa executada por essas pessoas simples. Diferente do Realismo exacerbado, Millet não pintou a tristeza, a miséria, a falta de esperança do trabalho e da vida pastoreia, mas incorporou o elemento humano na paisagem, não como um mero figurante circunstancial, mas como “protagonista”²²² de um todo profundamente ligado. O pintor concedeu a seus personagens uma resoluta grandeza.

Suas paisagens bucólicas retratam um clima de frugalidade. Boa parte de suas obras não escapou à forte herança romântica e, por essa razão, transpareceu uma

²²² Cf. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**, op. cit.

poética que se consolidou na figura do trabalhador rural como um herói moral: o camponês ligado à terra, às formas de trabalho e à vida tradicional, à moral, à família e à religião, tudo impregnado por um sentimento de honradez, mas condescendente à sua condição. Enfim, uma réstia do *bom selvagem romântico*.²²³ Suas obras nunca suscitaram indiferença.

A obra iniciada pelos irmãos Limbourg conta com uma gama de cores e uma tímida variação cromática. Em Millet, a paleta de cores é quase monocromática, com tons predominantemente de ocre, de marrom e de cinza. Entretanto, não existe qualquer rigidez nas gradações tonais. As cores aglutinam-se. Guardada as devidas proporções, a iluminura transcende seu tempo graças à sua equilibrada composição pictórica.

Nas duas pinturas prevalece o predomínio da hierarquia social. É evidente o distanciamento entre a camada pobre e a abastada. No *Livro de Horas* do duque de Berry, notamos a presença de um de seus castelos ao fundo, sinônimo de sua riqueza e supremacia. O mesmo percebemos em *As Respigadeiras*. Um feitor, a cavalo, próximo à linha do horizonte, supervisiona a atividade camponesa. Ao representar este personagem, Millet demonstrou a vigente segregação de camadas sociais.

Os camponeses nas duas obras aparecem inclinados, absortos em seu trabalho. Contudo, no canto esquerdo da iluminura, um trabalhador é representado semi arqueado, posição similar da camponesa à direita na pintura do francês, postura que demonstra, possivelmente, uma pausa disfarçada para o descanso. O trabalho no campo era extenuante e, em alguns momentos, parar era necessário.

As roupas simples dos camponeses nos mostram duas realidades antagônicas. O camponês medieval foi exibido vilipendiosamente. O ponto de vista do comitente era influente. Portanto, a representação dos camponeses era feita da imagem que Jean de Valois facultava deles. Isso não acontece na obra de Jean-François. Ele foi um camponês. Conhecia seu cotidiano, suas agruras, sua dignidade. Pintou

²²³ O suíço Jean-Jacques Rousseau, filósofo e escritor francês, conviveu com os maiores expoentes do Iluminismo. Considerado o precursor do Romantismo, criou o mito do “bom selvagem”. Convencido de que o homem é bom por natureza, e o viver em sociedade é que seria a causa da sua degradação moral, Rousseau criticou a sociedade moderna e alertou para a exploração do homem pelo homem que privilegiava o ter em desfavor do ser.

camponeses íntegros, protagonistas de suas próprias cenas. É por isso que a indumentária dos personagens era impoluta, ainda que simples.

Outro ponto comum entre as duas obras é a obscuridade dos rostos. Millet se vale de uma ambiência envolvente, uma bruma que paira no ar. Seus personagens não se desnudam ao olhar do espectador. Seus rostos estão posicionados para baixo, envolvidos numa cerração. Por sua vez, os camponeses medievais também condicionam o olhar para baixo: suas faces foram omitidas.

Mesmo séculos após a confecção do *Livro de Horas* percebemos vários pontos em comum com *As Respigadeiras* de Millet. Apesar da diferente perspectiva que cada autor tinha de sua arte, a obstinação camponesa é marca patente em ambas.

4.2 - Estudo de Caso II – Semeador: a personificação do trabalhador rural

4.2.1 - O Semeador em Ambrogio Lorenzetti

Como vimos, estes trabalhadores do campo desempenharam um papel importante na sociedade e, mais uma vez, nos deparamos com sua representação artística nos afrescos da *Alegoria do Bom e do Mau Governo*, do pintor italiano Ambrogio Lorenzetti (1290-1348). Estas pinturas aformoseiam as paredes do Salão dos Nove (*Sala dei Nove*) ou Salão da Paz (*Sala della Pace*) no Palácio Público de Siena, na Itália. Esta obra é uma das primeiras a representar a paisagem real que se pintou na Europa.²²⁴

Em sua composição plástica há o resultado dessa governança na cidade e no campo. O tema destes afrescos fazia parte do contexto da época, nos quais os governantes e os defensores do povo que frequentavam o Palácio Público de Siena eram representados pelos comerciantes burgueses que se opunham ao poder da nobreza feudal.²²⁵

²²⁴ Lorenzetti encontra na pintura uma forma de entender sentimentos topofílicos no passado. A pintura de paisagens aparece tardiamente na arte europeia. Entretanto, este afresco do século XIV, é considerado o primeiro a representar esta temática. TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: Um Estudo da Percepção Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.

²²⁵ CORTELAZZO, Patrícia Rita. *A História da Arte por meio da Leitura de Imagens*. Editora IBPEX, 2009, p. 20.

Na *Alegoria do Bom Governo* estão representadas as virtudes. O *bom governo* é aquele que promove a paz, que deve ser forte e prudente. A caridade, a fé e a esperança são virtudes que devem nortear suas atitudes. O *bom governo* deve saber recolher os impostos e dividi-los corretamente; deve ser equilibrado e ter controle de seus atos. Já na *Alegoria do Mau Governo* estão representados os vícios conspirativos, como a crueldade, a fraude e a maldade, bem como os vícios violentos, como o furor, a tirania, a discórdia. A justiça ficava impossibilitada de agir quando submetida a um governo tirânico.²²⁶

A influência desses dois governos também é representada nos afrescos. Ambrogio dá uma visão panorâmica dos Efeitos do *Bom Governo* e do *Mau Governo* na Cidade e no Campo, e é exatamente neste último que se encontra o personagem, tema desta pesquisa.

Para Ambrogio estes *rustici* são sujeitos bons. Sobretudo ordeiros. Trabalhadores, eles ocupam todos os espaços, principalmente na ceifa e estocagem, dominam totalmente a natureza. A paisagem harmoniosa mostra a sincronia dos ofícios no cotidiano.²²⁷ As imagens de Lorenzetti nos remetem a uma concepção social que incorpora uma visão real, concreta, linear, simétrica e, ao mesmo tempo pungente da realidade humana – a vida cotidiana é evidenciada – mas acima de tudo subordinada à sua expressão poética.²²⁸

²²⁶ Ibidem, p. 27.

²²⁷ COSTA, Ricardo da. Um *espelho de príncipes* artístico e profano: a representação das virtudes do *Bom Governo* e os vícios do *Mau Governo* nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c.1290-1348) - análise iconográfica. In: **Utopía y Praxis Latinoamericana**. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social. Maracaibo (Venezuela): Universidad del Zulia, vol. 8, n. 23, outubro de 2003, p. 55-71. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/um-espelho-de-principes-artistico-e-profano-representacao-das-virtudes-do-bom-governo-e-os> Acesso em: 22 set. 2016.

²²⁸ DUPONT, Jacques e GNUDI, Cesare. **Les Grands Siècles de la Peinture. La Peinture Gothique**: Editions d'Art Albert Skira S. A., 1994, p. 99.



FIGURA 7: *A Vida no Campo Os Efeitos do Bom Governo* (c. 1337-1340), de Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 - c. 1348). Afresco, 296 x 1398 cm. Siena, Palácio Público, Sala dei Nove.

Fonte: www.edatlas.it/documents/8fa9fd41-9c59-4e2f-a562-2fa0962334a4

Acesso em: 12 out. 2016.



FIGURA 8: Recorte de *A Vida no Campo*.

Na pintura do italiano nos deparamos com uma fértil representação do campo. Por toda a parte, o camponês aparece absorto na lida. A vasta e verde paisagem simboliza a frutuosidade que as ordens sociais gozavam. Lá estão estampados os ideais de fartura e de perseverança. Visualizamos nesta obra uma série de mecanismos que propiciaram o aumento da produção agrícola e favoreceram o crescimento demográfico e o comércio europeu.

Lorenzetti utilizou o afresco como técnica artística. A pintura feita comumente em paredes ou tetos de gesso (ou revestidos de argamassa), ainda frescos, assumem a forma de mural. Os detalhes chamam a atenção para a suntuosidade da obra como um todo. Minúcias que preenchem uma parede de 2,96 x 13,98m.

O verde quase domina soberano a composição, não fossem os tons terrosos derivados do ocre, com nuances pardas. A paleta de cores não é diversificada. Entretanto, percebemos as gradações tonais das cores imperativas. A luz e a sombra foram empregadas timidamente neste intrincado cenário. São tantos detalhes, que o pintor as deixou de aplicar em algumas situações.

A técnica perspectiva, ainda limitada, nos possibilita perceber a representação de cada plano pictórico, mediante o tamanho dos objetos. Entretanto, essa apresentação perspéctica é modesta, pois encontramos elementos no primeiro plano representados com a mesma dimensão no plano posterior, como algumas árvores, por exemplo.

Outro ponto de destaque é a reprodução à esquerda na obra, de três indivíduos montados a cavalo. Se os compararmos dimensionalmente aos outros componentes posicionados à frente, encontramos uma divergência de proporção. Não obstante, ao observarmos seus trajes, constatamos um desequilíbrio tonal em relação a indumentária dos outros sujeitos. Em suas roupas o pintor utilizou o vermelho e o azul, cores que contrastam com os tons terrosos, pardos e pasteis das outras vestimentas.

Talvez a dimensão desses componentes, bem como as cores empregadas em suas vestes se deva ao fato de Lorenzetti ter representado ali figuras nobres. Possivelmente esses integrantes praticavam falcoaria – atividade comumente desempenhada pela elite – pois encontram-se rodeados de cães adestrados.

Notamos em Ambrogio Lorenzetti um povo que trabalha em paz. Misturavam-se ricos, pobres, burgueses e camponeses. Porém, apesar dessa harmonia é evidente a incursão do protótipo hierárquico vigente.



FIGURA 9: Recorte de *A Vida no Campo*.

Fizemos um pequeno recorte no afresco dos Efeitos do *Bom Governo* no campo. A esquerda inferior da imagem acima observamos um homem na sementeira do solo.



FIGURA 10: Recorte de *A Vida no Campo*.

A imagem do sementeiro nos remete aos tímidos padrões de representação de figura humana. Com o braço direito estendido para trás, o homem lança as sementes ao chão para que germinem os frutos para uma boa ceia. O braço esquerdo segura a túnica, tornando-a um balaio onde deposita os grãos. Ao utilizar a veste como dispositivo de armazenagem, suas roupas debaixo ficam à mostra. Com exceção as ceroulas, que são representas em um branco enodado, todo o figurino do trabalhador, dos calçados a touca é cinza esverdeado. A tom de pele do trabalhador quase mistura-se ao ocre pardacento do solo que semeia.

O sementeiro é mais um elemento de um cenário diversificado. Entretanto, este sujeito é o único a desempenhar a tarefa de semear o campo. Sua representação não é imponente, mas sua função ali, é única e primordial. Outro componente integra este pequeno recorte da cena. Logo atrás do camponês, um pássaro sorrateiro parece espreitar os suculentos grãos arremessados à terra.

É com pouca desenvoltura que o artista representa o movimento deste indivíduo ao semear o terreno. Notamos uma leve aparência de torção do corpo ao virar-se para jogar as sementes. Apesar de identificarmos que ele foi representado como alguém que caminha ao longo do campo, o gesto de semear é um pouco embaraçado. O artista não revelou completamente o rosto do semeador ao espectador. O camponês é apresentado de lado e, o contorno de sua face é mal-ajambrado, com traços desprimorosos.

O corpo possui seus ritmos próprios no trabalho, frutos da experiência e da aprendizagem. Os gestos técnicos são resultado de longas práticas ao longo de gerações. Os gestos do nosso semeador, bem como do ceifeiro ou debulhador são precisos e harmoniosos, como os do tecelão que impulsiona a lançadeira de um lado para o outro do tear.²²⁹ Apesar da representação suave do movimento, percebemos o equilíbrio gestual do camponês. Existe uma simetria harmônica na exposição subjugada do trabalhador.

O ócio parece imperar a atmosfera desse sujeito, como se o tempo fosse compassado, quase estático. Sua atitude é excessivamente morosa.

4.2.2 - O trabalhador em Millet

Nesta mesma linha tênue entre o camponês aviltante e sua altivez é que nos deparamos novamente com a figura do semeador, mas agora na obra de Millet.

Como mencionamos anteriormente, em meados do século XIX o contexto sociopolítico europeu se transformou profundamente. Lutas sociais, tentativas de revolução, novas ideias políticas e científicas apareceram. O mundo agitava-se. A arte não ficou alheia a esse burburinho.

A obra de Millet é definida como uma condensação entre a pintura de gênero e a paisagem histórica, o que sugere uma tentativa de sobrepor o sujeito aristocrático ou burguês pelo trabalhador rural na representação do trabalho no âmbito do processo de modernização pelo qual passavam o campo e as cidades.

Reorganizar o espaço pictórico e romper com a representação perspetiva tradicional significou reordenar a narrativa que a pintura pretendia compor. O

²²⁹ SCHMITT, Jean-Claude. **Los Ritmos del Cuerpo y del Mundo en la Edad Media**. Salamanca: SEMYR, 2016, p. 95-96.

convencionalismo específico da produção de Millet deu lugar a novos aspectos artísticos e narrativos. Entrou em cena uma sobreposição de figuras que não mais enfatizava uma tarefa nem suscitava reações fortuitas. A persistência na representação dos personagens como *tipos* mais do que como indivíduos definidos, a completa escassez de “pretensão filosófica, melancólica e rafaelesca”²³⁰ dos personagens que, na total ausência do sublime poético das obras encomendadas, adquirem peso e materialidade. São corpos maciços que sofrem a ação da gravidade, episódios nos quais o observador trava um embate mais físico que espiritual.

A partir daí grande parte de sua produção daria voz à experiência daqueles que haviam se tornado os “proletários da floresta”, que evidenciam tanto a tipificação da figura do camponês trabalhador como a concessão de significados às formas de representação do homem e da paisagem, reiterando o encontro entre figura e fundo.²³¹

A idealização que Millet fazia da Natureza e do Trabalho, seu provável “realismo ingênuo”, não era fruto de uma limitação técnica, de qualquer inaptidão artística ou de alguma primitiva mentalidade frente à prática da vida no campo. Sua dificuldade de figurar uma experiência que fosse tão intimamente familiar não era exclusivamente de ordem estética, mas material e política.²³²

Tanto quanto lhe possibilitariam as condições materiais, o trabalhador camponês ocuparia o núcleo da representação na obra. Entretanto, sua vivência social não se concentrava apenas àquela do camponês ligado à terra pela tradição e pelos valores morais ou religiosos, pois o próprio campo passava por significativas transformações econômicas, assim como os subúrbios e a cidade. Além do que, fazia

²³⁰ BAUDELAIRE, C. Salon de 1929. In **Œuvres complètes**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980, p. 776.

²³¹ “Millet sabe extrair o caráter essencial de sua observação dos camponeses e seu trabalho. O que o comove é a beleza de seu gesto, sua força, sua concentração, seu cansaço ou seus sonhos. É a convicção com a qual executam suas ações. Nesses termos, Millet cria personagens [...] tipificados. [...] A própria composição é agora distinta. Em Barbizon, os camponeses ocupavam lugar central nas composições”. ROUX, N. e GILBERT, F. **Jean-François Millet – Voyages en Auvergne et Bourbonnais – 1866-1868**. Clermont-Ferrant: Skira / Seuil, 2002, p. 71.

²³² “As dificuldades de Millet não eram simplesmente estilísticas. Ele tinha motivos de sobra para dissimular sua real direção, fazendo concessões propositadamente, produzindo o que dele se esperasse. Era pobre e a revolução o deixou ainda mais pobre. [...]. Não havia dúvida sobre suas finanças em 1848: já era pintor havia quinze anos, nove dos quais em Paris, mas ainda vivia numa hospedaria – mais ou menos uma favela – com sua companheira e filhos ilegítimos, tendo que produzir especificamente para o mercado. [...] Em 1851 fazia letreiros para lojas elegantes e desenhos para livros sobre o velho oeste. [...] Todo esse período foi uma luta por dinheiro e fregueses: Millet fazia qualquer serviço que lhe aparecia pela frente”. CLARK, T. J. **The Absolute Bourgeois – Artists and Politics in France 1848 – 1851**. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of Califórnia Press, 1999, p. 75.

parte do imaginário urbano da época a concepção de campo como um *espaço antagônico à metrópole*, reduto da ignorância de camponeses que personificavam o protótipo da estupidez²³³. A colaboração que Millet parece ter dado à pintura revela os processos de modernização no campo e seus aspectos constituintes com aqueles que tinham lugar na cidade e nas periferias.²³⁴

²³³ Cf. MANŒUVRE, L. **Jean-François Millet – Pastels et dessins**. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2002.

²³⁴ “[O mundo de Millet] fora definido antes de Barbizon, pintado às margens do Sena, nos subúrbios industriais de Paris. [...] Parece correto afirmar que as primeiras camponesas de Millet eram mulheres do subúrbio, da *banlieue*, aquela terra-de-ninguém das fábricas e do cultivo, que contornava a Paris de meados do século XIX, e que servia de habitação para as chamadas *classes dangereuses*”. [...]. Uma vez em Barbizon, a imagem do camponês feita por Millet passara por inúmeras transformações, porém aquela primordial, a fisionomia tipicamente selvagem [de suas personagens], fora definida em Paris. [...]. Uma coisa é certa: em meados do século XIX a floresta não era o lugar ideal para procurar pelo idílio. Lenhadores e trabalhadores rurais lutavam por sua sobrevivência [...]. Eram [...] *o proletariado das florestas*: homens sem-terra que dependiam dos feixes que suas esposas amealhavam na mata, da criação de porcos ou vacas feitas nas cercanias dos bosques e do direito de respigar obtidos pelas mulheres em épocas de colheita”. CLARK, T. J. **The Absolute Bourgeois – Artists and Politics in France 1848 – 1851**, op. cit., p. 77-78 (meus grifos).



FIGURA 11: *Le Semeur* – “O Semeador” (1850), de Jean-François Millet (1814-1875). Óleo sobre tela, 101,6 x 82,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, EUA. Fonte: <http://www.mfa.org/collections/object/the-sower-31601>. Acesso em: 10 out. 2015.

O *Semeador* enfatiza a imagem enrudecida do trabalho campesino. A paleta monocromática em tons de marrom conferem à cena uma taciturna e melancólica atmosfera, “como se o camponês fosse pintado com a própria terra que semeia”²³⁵. A

²³⁵ É assim que Van Gogh define a pintura de Millet, em carta endereçada ao irmão Theo. FIELD, J.

silhueta parece hirta e o momento retratado é demasiado longo. Os contornos do trabalhador são de algum modo suavizados. A pose do corpo é retratada de forma espigada, enrijecida e mecânica. Sua parte superior, que se posiciona por demais para trás em relação às pernas, sobremaneira retorcidas, não se “encaixa” na parte inferior. O braço estirado, a mão tensa e o gesto automático sugerem uma certa contenção de energia. A bolsa de grãos que leva junto ao corpo chama a atenção pelo modo como foi pintada: as pinceladas e as cores aplicadas a tornam um bloco maciço, separado fisicamente do corpo do homem como um objeto que lhe é alheio. O trabalhador encontra-se mais ao centro da tela, “congelado” em sua ação, confinado no restrito espaço retangular que o aprisiona. A linha do horizonte, que se encontra fora de seu eixo padrão dado o aclave do terreno, corrobora a sensação de desequilíbrio. Para um período de plantação, a paisagem é áspera e desvalida. A ação mecânica, o gesto automatizado, a tarefa que subjuga o trabalhador, embrutecendo-o, solidifica a própria noção de trabalho alheado.

O semeador enfrenta um solo repleto de pedras e de ervas daninhas. O obsoleto guarda, aqui, traços de um mundo que desvanece, de uma sociedade em dissolução, mas também a memória das lutas travadas e perdidas pelo personagem representado, a representação de antigas ferramentas de trabalho, a meio caminho da obsolescência se comparadas a técnicas mais modernas. Este é, sobretudo, um quadro cujo tema é o peso material das coisas. Assim constituídos, estes trabalhadores corporificam as estruturas do mundo ao qual pertencem. O campo do semeador de Millet é, portanto, a própria História.

O papel dessa produção artística é o de integrar, como nos ensina o artista francês, a história da cultura àquela das lutas de classes. Como trabalhador consciente de sua posição subalterna, Millet estava condicionado às imposições da produção voltada para o mercado – e sabia o que isso representava. Mas a pequena liberdade artística que desfrutava lhe permitiu a expressão de formas alternativas àquelas que lhe eram impostas. O *semeador* de Jean-François Millet confia na possibilidade de frutificação de um certo tipo de semente que, ao ansiar “por um segredo heliotropismo, [se volta] para o sol que está a se levantar no céu da História”.²³⁶

Peasant life: les paysans chez eux. In VAN HEUGTEN, S. [et alii]. **Van Gogh and the colours of the night**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2008, p. 102.

²³⁶ Cf. LÖVY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito**

4.2.3 - O camponês e o conceito braudeliano de longa duração

Há nas duas representações (o sementeiro em Lorenzetti e em Millet) uma fleuma gesticulação dos trabalhadores rurais. O tempo do *interminável recomeçar* é evidente no cotidiano do camponês medieval. Esse tempo não se encontrava somente nos calendários e relógios, mas embebia-se nas leis e organizações políticas, nas estruturas religiosas e filosóficas, em princípios éticos e morais. Eram estes modos de ‘fazer a história’ que ‘marcavam’ ou ‘selavam’ o tempo.²³⁷

Conceber o tempo não é um fenômeno cultural de limites exatos, de extensão facilmente determinada, muito menos um objeto alegórico puro ou homogêneo. Coberto com a tinta (invisível) dos aspectos culturais que estimulam a vida cotidiana, o tempo se esconde numa série de domínios da existência humana que não se manifestam visivelmente.²³⁸

A natureza efetiva e descritiva que caracterizou de forma geral a historiografia fazia com que houvesse uma desvalorização dos pequenos feitos, dos acontecimentos do cotidiano, repetitivos, sem prestígio diante dos grandes acontecimentos, como o advento de obras artísticas e literárias, sagração de reis, batalhas, fundação de instituições, etc. Entretanto, o gradativo entendimento de que o tecido da História é composto por fios das mais variadas grandezas e cores possibilitou o surgimento de estudos sobre a vida cotidiana e privada dos cidadãos do passado. Ou seja, dos aspectos mais duráveis e presentes no desenrolar da História.²³⁹

Realmente, o dia a dia é, desta forma, a materialização mais lenta da cultura. O cotidiano situa seus protagonistas fora do tempo e do espaço. O nascer, o comer, o trabalhar, o vestir, o habitar, o festejar, o morrer, foram contínuos na longuíssima duração.²⁴⁰

de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 58.

²³⁷ RICOEUR, Paul. Introdução. In: UNESCO (org.). **As Culturas e o Tempo**. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1975, p. 30.

²³⁸ GINZBURG, Carlo. **Relações de Força**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 53.

²³⁹ FRANCO, Hilário Júnior, op. cit., p. 168.

²⁴⁰ Idem, p. 168.

Para além do *tempo cíclico do eterno recomeço* com o qual Le Goff caracteriza a estrutura rural medieval, Braudel²⁴¹ trata essa mesma estrutura como uma história lenta, quase imóvel, um tempo compassado.

Braudel versa sobre essa temática, como alguém que realmente a vivenciou. Na obra *Minha formação de historiador*, o autor disponibiliza um breve relato de sua experiência. Conta que a casa onde morou, construída em 1806, era uma simples casa camponesa, porém muito importante para o historiador que se tornou. Esse longo estágio campestre, frequentemente renovado, teve sua importância. O que os outros aprenderam nos livros, sabia, há muito, de fonte direta. Disse conhecer as plantas, as árvores, cada um dos habitantes de sua aldeia. Viu trabalhar o ferreiro, o segeiro, os lenhadores ocasionais; todos os anos alternarem-se as terras de cultivo da aldeia, terras que hoje se reduzem a pastos para o gado, viu girar a roda de um velho moinho, outrora construído por seus parentes para o senhor vizinho.²⁴²

Em seu relato se percebe sua convicção sobre a lenta passagem do tempo campesino e, quanto à ideia de velocidade do tempo, a necessidade de se pensar a conjuntura, o evento, e superar a *histoire événementielle* com a valorização da relação entre as diferentes velocidades do tempo histórico, que exprime sucintamente a ideia da *dialética das durações*.

De fato, as durações que distinguimos são solidárias umas com as outras: não é a duração que é tanto assim criação de nosso espírito, mas as fragmentações dessa duração. Ora, esses fragmentos se reúnem ao termo de nosso trabalho. Longa duração, conjuntura, eventos que se encaixam sem dificuldade, pois todos se medem por uma mesma escala. Do mesmo modo, participar em espírito de um desses tempos, é participar de todos.²⁴³

A História se desenrola em três níveis, concomitantes, mas diferentes. O autor propõe três tempos históricos: o tempo *quase imóvel* (o tempo geográfico); o tempo

²⁴¹ Fernand Braudel (1902-1985) é consensualmente considerado um dos maiores historiadores do século XX, além de ter dominado amplamente a segunda geração dos *Annales* – este movimento que tantas repercussões trouxe para a historiografia mundial. Para uma biografia de Fernand Braudel, conferir a obra coletiva coordenada por REVEL, Jacques sob o título **Fernand Braudel et l'histoire**. França: Hachette Littérature, 1999.

²⁴² BRAUDEL, Fernand. **Minha formação de historiador**. In: Reflexões sobre a História. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 4.

²⁴³ “En fait, les durées que nous distinguons sont solidaires les unes des autres: ce n'est pas la durée qui est tellement création de notre esprit, mais les morcellements de cette durée. Or, ces fragments se rejoignent au terme de notre travail. Longue durée, conjoncture, événement s'emboîtent sans difficulté, car tous se mesurent à une même échelle. Aussi bien, participer en esprit à l'un de ces temps, c'est participer à tous”. BRAUDEL, Fernand. **Positions de l'histoire en 1950**. In: Écrits sur l'histoire. Leçon inaugurale au Collège de France faite le 1 décembre 1950, p. 72.

do *ritmo lento* (o *tempo social*) – a história social, dos grupos e agrupamentos – e a *história tradicional* (o *tempo individual*), dos acontecimentos, da agitação da superfície, das oscilações breves, rápidas, nervosas, ultrassensível. É a mais apaixonante, a mais rica em humanidade, porém a mais perigosa.²⁴⁴

Na *longa duração* delineia-se uma história inerte: o elo entre o homem e o ambiente que o cerca. Um ou dois séculos são necessários para que uma planície nasça para uma vida ativa, lute contra as águas selvagens e institua uma estrutura de estradas e canais. Esse tempo é um tempo necessário para que o desenvolvimento de uma região baixa sorva os efetivos humanos de uma área montanhosa onde se configurou um processo de migração. Todas essas experiências são, em síntese, fenômenos com a duração de séculos, cujo movimento só se revela se o tempo cronológico de observação for imensamente expandido.²⁴⁵

Durante a primeira metade do século XIX, as atividades urbanas haviam perdido qualquer vínculo com o tempo da natureza. Encontravam-se subordinadas ao tempo abstrato, ao dia, implacavelmente dividido em 24 horas. A introjeção dessa específica noção de tempo é indispensável para a constituição da sociedade. Ela arranca o homem da lógica da natureza, dos dias de duração variada de acordo com as tarefas a cumprir no decorrer das diversas estações do ano, e o introduz ao tempo útil do patrão, o tempo abstrato e produtivo, único concebido como capaz de gerar abundância e riqueza, e, mais importante, o único capaz de constituir uma sociedade disciplinada de ponta a ponta. Em obediência ao seu contínuo e irreversível fluxo, à repetição diária dos mesmos percursos em direção às mesmas tarefas em momentos previsíveis desse envolver linear, a sociedade do trabalho se institui e elabora sua própria imagem.²⁴⁶

Entretanto, constatamos uma vagarosidade gestual na representação do pintor moderno. Talvez isso ocorra em função da temática abordada pelo artista. Existe um questionamento em relação a escolha de Millet pelo campesinato: porque os camponeses e não os operários das fábricas, cuja miséria era ainda mais negra? Talvez por que o operário já era um indivíduo extirpado de seu ambiente natural, tragado pelo sistema, perdido; o camponês estava ligado à terra, à natureza, aos

²⁴⁴ Cf. BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II**. Martins Fontes, 1983.

²⁴⁵ Idem, p. 119.

²⁴⁶ BRESCIANI, Maria Stella M. **Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013, p. 18.

modos de trabalho e de vida tradicionais, à moral e a religião.²⁴⁷ Millet exteriorizava o homem em congregação com o ambiente que estava inserido, com a natureza e seu ciclo.

Os afazeres do campo e o trabalho do camponês estão contidos nesse tempo quase imóvel, na história do homem em suas relações com o meio que o envolve, história lenta, de lentas modificações, por vezes de retrocessos. Braudel não quis menosprezar a história quase fora do tempo, da relação com as coisas inanimadas. Entretanto, também não quis seguir os parâmetros das tradicionais introduções geográficas à História, com definições do meio físico, dos trabalhos agrícolas e das flores; paisagens, atividades e flores que se revelavam rapidamente e que depois não se voltava a falar, como se as flores não retornassem todas as primaveras, como se os rebanhos estagnassem nas suas migrações, como se os navios não navegassem num mar real, que muda com as estações do ano.²⁴⁸

Esbarramos aqui com representações pictóricas que revelam uma história de suaves transformações, de um eterno recomeço. O predomínio do que permanece, que tende a uma duração secular: o tempo cotidiano camponês.

Em Lorenzetti, o *Semeador* participa da cena, como tantas outras representações do trabalho rural. Entretanto, nesta atividade, ele aparece deslocado do grupo, sozinho. Apenas ele desempenha esta atividade. Na pintura de Millet, o camponês é central, grandioso personagem numa paisagem um tanto quanto árida para quem anseia por uma colheita próspera. A rudeza do cenário francês é antagônica à generosa paleta de verdes utilizada por Ambrogio, que representa um solo fértil e a certeza de que uma boa safra está por vir.

Nas duas obras há uma paleta de cores moderada. Mesmo em Lorenzetti, com a magnitude da composição e a profusão de elementos, o verde, o ocre, o amarelo e suas nuances dominam o campo pictórico. As cores que se destacam nas duas pinturas são o azul e o vermelho. Na obra italiana, essas cores se destacam na indumentária de alguns nobres que perpassam a paisagem. Na pintura francesa, elas

²⁴⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**, op. cit., p. 71.

²⁴⁸ Idem, p. 25.

realçam também a vestimenta, mas do camponês, figura que impera soberana. Sua camisa vermelha terracota contrasta com o discreto céu azulado e com sua calça azul, num áspero terreno marrom.

A representação dos corpos apresenta gestos excessivamente longos, o que sugere uma lentidão de movimentos. É como se a ideia proposta por Braudel acerca da *longa duração*²⁴⁹ permanecesse intacta, mesmo no tempo de Millet, tempo dos acontecimentos, da agitação da superfície, da modernização (o tempo individual). Entretanto, os dois camponeses parecem contidos num tempo quase imóvel (o tempo geográfico), de uma história praticamente inerte, o elo entre o homem e o ambiente que o envolve.

Braudel está correto: existem tradições, costumes, práticas que persistem e conservam a mesma percepção do tempo das grandes marés subterrâneas e sua secularidade.

4.3 - Estudo de Caso III – Religião *versus* religiosidade na obra

4.3.1 - O elo das três ordens – Religião na Idade Média

O Ocidente medieval foi marcado pelo caráter agrário de sua economia, como já mencionamos, também pela estratificação de sua sociedade e pelo controle cultural da Igreja. A partir do século XI o crescimento demográfico possibilitou que um maior número de camponeses cultivasse campos mais extensos, foram fundadas novas aldeias e aglomerados urbanos.²⁵⁰

Nesta sociedade essencialmente rural, a Igreja foi a maior detentora de terras. Foi ela que tentou regulamentar as manifestações mais íntimas da vida dos indivíduos: a consciência por meio da confissão; a vida sexual pelo casamento; o tempo pelo calendário litúrgico; o conhecimento pelo controle sobre as artes, as festas, o pensamento; a própria vida e a morte por meio dos sacramentos (só se nascia para o mundo com o batismo, só se conseguia descanso eterno sob o solo sagrado do cemitério).

²⁴⁹ Cf. BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II**, op. cit.

²⁵⁰ FRANCO, Hilário Júnior, op. cit., p. 120.

Ela projetava uma determinada imagem da sociedade. Várias foram as concepções acerca desse mote. Existe uma famosa passagem do bispo Adalberão de Laon (947-1030) na qual ele chegou a comprovação de que o domínio da fé é uno, mas havia um triplo estatuto na ordem. Para o bispo, a lei humana estabelecia duas condições: o nobre e o servo não estavam submetidos ao mesmo regime. Os guerreiros eram protetores da Igreja, mas também deveriam defender as viúvas e os órfãos, pois “protegiam” a todos. Os servos contavam com outra condição. Esta ordem de desventurados tinha como propósito fornecer a todos alimentos e vestimentas.²⁵¹ Em troca, recebiam proteção – ou deveriam.

O clero era posicionado fora da esfera da lei humana, pois ao encontrar-se mais próximo de Deus, a quem serviam, contavam com uma irrefutável superioridade. Por sua vez, nobres e servos não compunham um grupo celeste, apenas terreno e, se definiam pelo nascimento. A herança proporcionava aos nobres boas condições materiais. Daí o fato de o Clero, ordem social que, em teoria, não se auto reproduzia em consequência do celibato, pleitear seus integrantes na nobreza, toda ela “de sangue de reis”, portanto sagrada.²⁵² Já a natureza reservava aos servos o trabalho de alimentar os demais com seu esforço e suor. O trabalho era uma penitência.

Compreendemos um pouco mais acerca dessa hierarquização, ao lermos um trecho da *História dos Duques da Normandia* que Benedito de Sainte-Maure escreveu entre 1173-1175 e 1180-1185, onde descreve esse contexto.

Três ordens são, cada uma por si,
Cavaleiros, clérigos e vilões.
Uma das ordens reza noite e dia
A outra é dos trabalhadores
A outra mantém e faz justiça.
Por cada ordem honorada
Feita, exaltada, cuidada.
Cada ordem sustém as outras duas
E cada ordem mantém as outras
...Têm de comer
De vestir e de calçar
Mui mais abundantemente
Mais em paz e mais seguramente
Do que os que são trabalhadores.
Deles estão afastadas e estranhas
Todas as alegrias terrenas.
Arrastam tanto sofrimento e dor
Suportam tão grandes tormentos

²⁵¹ DUBY, Georges. **As Três Ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 54-59.

²⁵² FRANCO, Hilário, op. cit., p. 121.

A neve, a chuva e a ventania
Quando trabalham a terra com as mãos.
Com desconforto e muita fome
Levam bem difícil vida
Pobre, sofredora e mendicante.
[Cavaleiros]
Estes tudo queriam ter.
Ninguém mais teria força nem poder,
Sentido nem razão, direito nem medida.
Sobre a terra nem equidade haveria.
Tal ordem defende o país
Das mãos dos mortais inimigos
E para os outros libertar
Estes a cabeça vai dar
E por vezes assim perdem²⁵³

No texto acima, a sociedade de ordens dividia os homens em grupos, uma vez que a categorização de cada indivíduo partia de uma especificação, de uma ordem divina. Assim, “uns oravam, outros combatiam e outros labutavam”.²⁵⁴ A razão de ser dos carneiros, por exemplo, é fornecer leite e lã, a dos bois trabalhar a terra, a dos cães defender os carneiros e os bois dos lobos. Ou, pela nomenclatura que se propagou no século XII, *oratores* (os clérigos, os que saciam com o leite da oração e a lã do bom exemplo), *bellatores* (guerreiros, os que defendiam todos dos inimigos como os lobos), *laboratores* (trabalhadores, que pelo seu serviço, como os bois, faziam os outros viver). Portanto, três ordens (*ordines*).²⁵⁵

²⁵³ DUBY, Georges. op. cit., p. 299-301.

²⁵⁴ Idem, p. 59.

²⁵⁵ CANTERBURY, Eadmer de. In: FRANCO, Hilário Júnior. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001, p. 122.



FIGURA 12: Representação do mês de **Setembro** no Livro de Horas *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, folio 9v. Bibliothèque du Musée Condé, Château de Chantilly – França. Fonte: <http://medieval.mrugala.net/Enluminures> Acesso em: 30 jun. 2015.

Assim como nas obras medievais apresentadas anteriormente, esta iluminura do mês de setembro em *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, também exibe o trabalho dos *laboratores* na vindima da uva.

Na cena, oito camponeses trabalham na colheita das uvas. À direita um homem com uma vara nas mãos, guia o carro de boi que transporta duas enormes cestas fartas de frutos. Cheios também estão os balaies das duas mulas que aparecem na pintura. No canto inferior esquerdo, quatro camponeses estão envolvidos em suas atividades, colhem os frutos e os armazenam nas cestas.

De pé, uma mulher de vestido azul, cinza e vermelho, sobreposto por um avental branco, parece estar em adiantado estado de gravidez devido ao volume abdominal representado. Já o homem, também em pé, degusta morosamente um cacho de uvas. No centro da imagem, flanqueado por uma mula e o carro de boi, há um camponês que, ao se abaixar, deixa aparecer suas roupas íntimas. É mais um objeto artístico medieval que apresenta realisticamente o trabalhador do campo.

Uma parcela dos camponeses está imersa em seus afazeres. Entretanto, dois lavradores, no canto esquerdo, aparecem distraídos. A mulher, no final da gestação, ajeita o gorro na cabeça enquanto faz uma pausa no trabalho. Ao seu lado, há um homem de pé, parado, a observar a atividade dos outros, ao mesmo tempo que saboreia os frutos daquela colheita atrevidamente.

Neste *Livro de Horas*, as paisagens são tratadas com muita originalidade. As cenas se passam sob um céu anilado em contraste com uma arquitetura impecavelmente delineada. A superfície da terra é palco onde se desdobram cenas do cotidiano. Notamos também nesta obra a presença de um constituinte nobiliárquico. Ao fundo, o *Château de Saumur*, com toda sua suntuosidade, evidencia uma vez mais a hierarquização presente. Além do castelo, outro elemento que demonstra esta organização social, é a dama de longo vestido vermelho e chapéu bufante, próxima à entrada do edifício.

Uma diversidade de cores salteia a composição pictórica. Algumas sobressaem na obra, como o verde, o azul e o cinza. Os iluminadores trabalharam timidamente a escala de cores. A percebemos com mais clareza na representação do céu, com tons de azul claro e escuro e nos aclives verdes com mescla de ocre.

A ideia de tridimensionalidade foi baseada no afastamento do objeto ao olhar do espectador. Quanto mais distante, menor sua proporção.

As roupas camponesas eram simples. Por vezes, foram reproduzidas em frangalhos, como observamos na barra da túnica do camponês à esquerda, de costas para o observador, e também na barra do traje do lavrador no canto direito. As roupas, de um modo geral, são retratadas com cores fechadas, normalmente em tons pasteis, cinza, marrom e ocre. Nesta iluminura, algumas pigmentações chamam atenção. A corpulenta camponesa no canto esquerdo usa um saiote vermelho sobre um vestido azul e, sobre ambos, um avental branco. Ao centro, o rurícola abaixado, com as ceroulas à mostra, usa um meião azul. Ao fundo, uma senhora nobre traja um comprido vestido vermelho. Além do azul e do vermelho utilizados pontualmente na obra, o roxo também marca presença salteado pelo campo, no balaio dos camponeses e nos cestos carregados pelos animais. Não poderia ser diferente: a representação dos vinhedos é tema vital nesta pintura.

A uva, elemento ilustre desta iluminura, foi um componente básico da dieta medieval. Ela era pisada (ou prensada) e, da primeira extração, era feito o vinho mais refinado, reservados às classes altas. A segunda, mesmo a terceira prensagem, eram de qualidade inferior e, conseqüentemente, dedicadas ao restante do povo. O armazenamento do vinho nessa época era feito em tonéis cavados no chão. Por avinagrar rapidamente, utilizavam-se aromatizantes.

Na era medieval, a Igreja desempenhou um importante papel no desenvolvimento e aprimoramento dos vinhedos e do vinho. No simbolismo do vinho da liturgia católica, era o sangue do próprio Cristo. Assim como na passagem bíblica (Mc 14, 22:24): “Enquanto comiam, Jesus tomou o pão, deu graças, partiu-o, e o deu aos discípulos dizendo: ‘Tomem e comam; isto é o meu corpo’. Em seguida tomou o cálice, deu graças e o ofereceu aos discípulos, dizendo: ‘Bebam dele todos vocês. Isto é o meu sangue’”.

A religião está na obra. A crença católica está implícita no simbolismo referente à colheita da uva. Afinal, dela é produzido o vinho, alegoria do sangue de Cristo na fé cristã. Além da uva e de sua representação litúrgica, o pão, essencial desde a Antiguidade, também foi valorizado pelo Cristianismo. O trigo era um cereal importante para a alimentação da época. O pão negro medieval que alimentava o povo incluía todas as espécies de cereais: por vezes milho, geralmente cevada, cereal de grande rendimento, e a aveia, que os homens consumiam também em papas. Os abastados

comiam pão branco, feito só com trigo.²⁵⁶ Para os camponeses, a carne era um item normalmente destinado aos dias festivos. Se para a aristocracia o pão era guarnição para os pratos feitos com carne, para os camponeses era a base da alimentação. Esse importante alimento se tornou o símbolo do próprio Deus encarnado na liturgia cristã (presente inclusive na principal oração católica, o Pai Nosso, Mt 6, 9:13).

4.3.2 - Religião na Europa Moderna

O desmoronamento da religião durante o processo de secularização foi uma das condições do sucesso do nacionalismo desde o fim do século XVIII na Europa. A crítica da religião durante o *século das Luzes*, a separação entre a Igreja e o Estado como se manifesta na Constituição Civil do Clero durante a Revolução Francesa e, a perda de uma orientação religiosa por amplas camadas da população criaram um “vazio” em que o nacionalismo tomou o lugar da religião como sistema de fé e de orientação.²⁵⁷

Essa substituição foi possível porque religião e nacionalismo compartilharam alguns traços e funções comuns: forneceram mitos de origem, santos e mártires, objetos, lugares e cerimônias, um sentido de sacrifício e funções de legitimação e mobilização.

Os estados nacionais se impuseram como princípios organizadores das sociedades, como fonte de legitimidade e como referência de moralidade cívica. Enfrentaram resistências – entre as quais a da Igreja Católica, que se opunha à intervenção estatal no ensino, no funcionamento interno das Igrejas, bem como na organização pública das cerimônias, etc. A disputa relativa ao lugar da Igreja nas sociedades nacionais foram sempre acompanhadas por um conflito sobre quem iria deter o monopólio de interpretação do passado e do presente nessas sociedades. As culturas nacionais não são simples depósitos de símbolos compartilhados em relação aos quais toda a população se coloca de forma idêntica. Antes, devem ser considerados como meios de contestação.²⁵⁸

²⁵⁶ DUBY, Georges. **Economia rural e vida no campo no Ocidente Medieval**, op. cit., p. 122.

²⁵⁷ Cf. WEHLER, Hans-Ulrich. **Nationalismus: Geschichte, Formen, Folgen**. München: Beck, 2001.

²⁵⁸ SCHLESINGER, Philip. On National Identity. Some Conceptions and Misconceptions Criticized. In: **Social Science Information**, 1987, p. 260.

Na França, na Itália e na Tchecoslováquia, o estado (ou uma corrente laica) entrou, durante o século XIX, em conflito com a Igreja Católica.²⁵⁹ Essa oposição era mais antiga na França. De fato, durante a Revolução Francesa, o estado revolucionário obrigou o clero a um julgamento cívico e provocou um cisma na Igreja, entre sacerdotes que prestaram juramento e os que se recusaram. A objeção entre duas lealdades – revolucionário por um lado, católica e contrarrevolucionária, por outro – esteve na origem da guerra civil na Vendéia,²⁶⁰ região marcada pela oposição histórica à Revolução Francesa. Nessa revolta, iniciada em 1793, artesãos e camponeses se insurgiram contra a Revolução e a burguesia das grandes cidades a favor da Igreja Católica e do sistema monárquico, com o apoio da aristocracia.

Mesmo com o estremecimento da situação social da Igreja no século XIX, Millet, o *pintor da modernidade*, manteve sua crença cristã. Como vimos, seu “livro de cabeceira” na juventude foi a Bíblia. Isso se deve a educação que tivera, bem como o legado tradicionalista de sua família, católica.

²⁵⁹ Para informações gerais sobre essa revolução cf. BURLEIGH, Michael. **Earthly Powers: The clash of religion and politics in Europe from the French Revolution to the Great War**. Harper, 2006 e RÉMOND, René. **Religion et société em Europe: La sécularisation aux XIXe et XXe siècles (1789-200)**. Paris: Seuil, 2001.

²⁶⁰ Cf. MARTIN, Jean-Clément. **Violence et Révolution: Essai sur naissance d’un mythe national**. Paris: Seuil, 2006.

4.3.3 - *L'Angelus*



FIGURA 13: *L'Angélus* – “*Angelus*” (1857-1859), de Jean-François Millet (1814-1875) Óleo sobre tela 55,5 x 66cm. Paris – Musée d’Orsay. **Fonte:** Acervo próprio. Imagem fotografada em maio de 2015.

Em *Angelus*, uma de suas mais conhecidas pinturas, o artista externou sua religiosidade e o que a suscitou. Na tepidez de seus ocre e marrons, no lirismo de sua luz, na magnificência e dignidade de suas figuras humanas, Millet manifestou a integração do homem com a natureza. O olhar do artista é paradoxal: retrata o cansaço e a humildade e atribui-lhes uma condição, não de revolta, mas de um consentimento quase místico.

Nesta pintura, os personagens estão envolvidos em detalhes pitorescos. No entanto, por ter intensificado os gestos de suas figuras, Millet fez com que a simplicidade, assim exacerbada, assumisse o tom de exuberância estilística.

Há uma relação particular, na própria constituição da cena, entre o corpo do camponês e o meio ambiente, representado pelo chão de terra, pela vegetação e um

céu embaçado. A inclinação dos corpos nesta constituição da relação homem/meio, mostra-nos que, apesar da firmeza dos pés sobre o chão de terra batida, os troncos estão curvados em direção ao mesmo chão de onde brotam seus pés. O movimento é orientado em direção à terra.

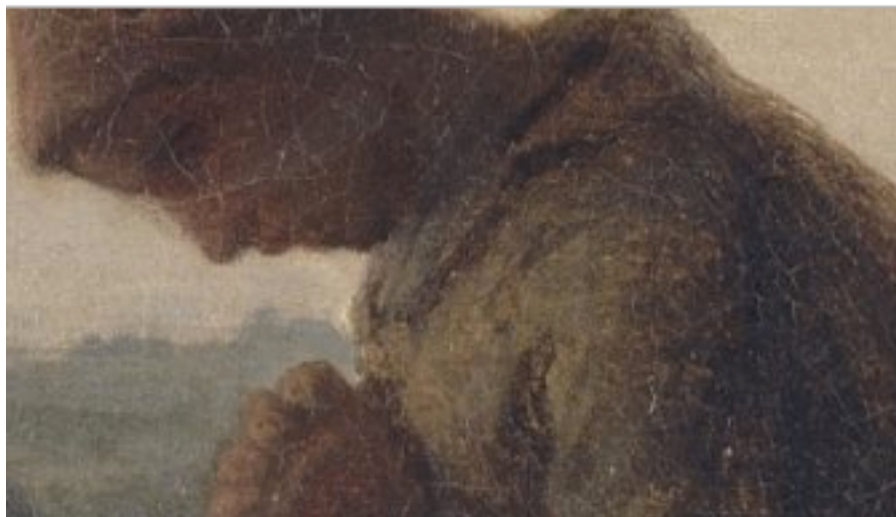


FIGURA 14: Recorte de *L'Angelus* (1857-1859).
Posição de prece da camponesa.

A obra traz em primeiro plano um casal. Ao fundo, uma vasta planície encalvecida. Em sinal de respeito ao horário canônico, o homem tira o chapéu e a mulher apoia uma mão à outra, numa postura de prece.

Essa aparência talvez se dê pelo fato de Millet rememorar, na obra, uma conduta de sua avó. O pintor declarou que *Angelus* foi uma obra que o fez pensar como sua avó, que mesmo ao trabalhar arduamente no campo, nunca falhou ao ouvir o sino, de nos fazer parar a nossa tarefa para rezar o *Angelus*. A Hora do *Angelus* (ou Toque das Ave-Marias, Hora das Ave-Marias), que corresponde à 6h, 12h ou 18h, relembra aos católicos, mediante meditação e orações, o momento da Anunciação – feita pelo anjo Gabriel à Maria – da concepção de Jesus Cristo, livre do pecado original. O toque do sino da igreja de Chailly-en-Bière no horizonte marcava o horário canônico e o fim de um dia de trabalho.²⁶¹

No recorte abaixo visualizamos mais nitidamente, ao fundo da cena, quase entrelaçando-se ao horizonte, o esboço do campanário.

²⁶¹ GILLOTS, Chanoine Joseph. Origines et signification religieuse de la prière de L'Angélus. In: **L'Angélus, une prière, um tableau, um peintre**. Musée départemental de l'École de Barbizon, 2011, p. 11.

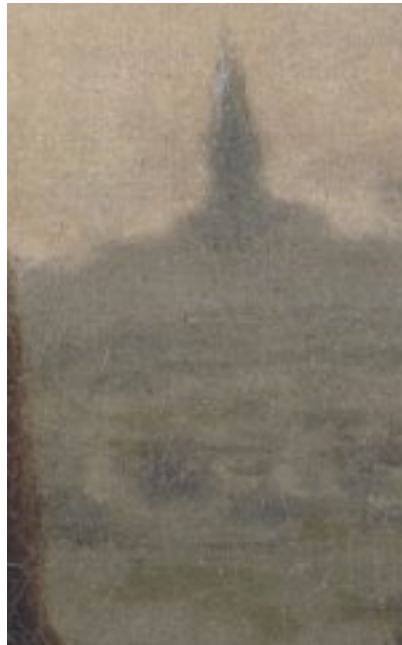


FIGURA 15: Recorte de L'Angelus
(1857-1859) Torre sineira

Esta oração se adequa bem ao tema do artista: duas pessoas humildes, que em homenagem ao Senhor e à Sua Mãe Santíssima, recitam versículos evangélicos que recordam Sua Encarnação. O nome da oração vem de suas palavras iniciais, em latim, *Angelus Domini nuntiavit Mariæ*, que hoje denominamos *oração da Ave Maria*:

O Anjo do Senhor declarou a Maria.
E concebeu o Espírito Santo.
Ave Maria, cheia de graça,
o Senhor é contigo;
Bendita és tu entre as mulheres,
e bendito é o fruto do teu ventre, Jesus.
Santa Maria, Mãe de Deus,
rogai por nós pecadores,
agora e na hora da nossa morte. Amém
Eis a serva do Senhor.
Seja-me feito segundo a tua palavra.
Ave Maria, etc.
E a Palavra foi feita carne.
E habitou entre nós.
Ave Maria, etc.
Ore por nós, ó Santa Mãe de Deus.
Para que sejamos dignos das promessas de Cristo.²⁶²

Chamada de *oração do devoto*, ela era tradicionalmente recitada em igrejas católicas romanas, conventos e mosteiros, três vezes ao dia.

²⁶² Disponível em: <http://www.ourcatholicprayers.com/the-angelus.html>. Acesso em: 15 dez. 2016.

A planície na qual trabalhavam esses devotos camponeses é áspera, o verde deu lugar aos tons terrosos. A colheita ali deveria ser irrisória. Alguns detalhes das simples, porém íntegras vestimentas chamam atenção por não se mesclarem ao restante da paisagem. A calça azul do homem e o pálido tecido vermelho preso à manga da camisa feminina se destacam em meio a turbidez do solo e do céu.

Ao lado desses dois devotos personagens encontram-se suas ferramentas de trabalho. A forquilha e o carrinho de mão repousam perto e imitam os gestos dos protagonistas, ferramentas tão rústicas quanto as utilizadas pelos camponeses séculos antes. À medida em que os sujeitos e os objetos se entremeiam no primeiro plano, cria-se um ritmo visual estreito. A inter-relação composicional entre os trabalhadores e seus instrumentos serve para enfatizar sua íntima relação e interdependência: parece que as ferramentas complementam o par, ou participam da oração.

Um tratamento cuidadoso da linha produz ângulos arredondados, contornos flexíveis e figuras puras. Os rostos de seus personagens, como nas outras obras, são muitas vezes escondidos, e insistem na ideia de que são protótipos ao invés de indivíduos, “camponeses”, não apenas simples camponeses.

Uma das implicações desta pintura é demonstrar um lugar silencioso e tranquilo. Os sujeitos, o arranjo das figuras e a atmosfera incitam ao silêncio a uma perfeita proximidade entre os personagens e o espectador. Talvez esse *caráter intimista* explique a popularidade desta obra manifestada por tantos apreciadores e muito elogiada por especialistas em arte. O interesse popular do qual se beneficia *Angelus* intriga-nos e, possivelmente, ocorra devido ao seu *viés ritualístico* e ao *efeito de mistério* produzido pela silenciosa cena com os dois personagens. Esta obra refere-se ao passado e aos ritos antigos herdados de gerações anteriores. Esta cena inspirou pintores e escritores ao ponto de se tornar um ícone célebre.

Apesar da diversidade entre as atividades campesinas nas obras escolhidas, há uma interessante correlação entre ambas. Constatamos uma diferença na representação da crença católica nas duas obras. No *Livro de Horas*, apesar de contar com orações e textos devocionais, a composição imagética da vindima da uva e da colheita do trigo introjetou elementos simbólicos da doutrina cristã. O vinho e o pão (o

sangue e o corpo de Cristo) não são efetivamente representados, mas subentendidos nas atividades campesinas, na safra dos frutos que gerarão as alegorias da religião católica que, por sua vez, faz uma ponte de ligação entre o sagrado e o profano, um caminho de reaproximação entre criatura e criador, entre o homem e Deus.

Angelus nos revela uma religiosidade explícita, um sentimento interior e inato, a existência de uma força/inteligência superior. Apesar de ser uma rememoração da atitude de sua avó perante o soar do sino nos horários canônicos da religião católica, Millet manifestou muito mais as crenças e práticas que faziam aqueles camponeses transcenderem. Revelou a *sacralidade da existência*, uma *vibração amorosa da vida*, além de ter demonstrado um sentimento de conexão com esse mistério, com essa *dádiva*. O artista apresentou uma arte não apenas religiosa, mas com a expressão do *ethos* religioso do povo (os românticos, com efeito, falam de *povo*, não de sociedade) e assim, restituiu um *fundamento ético ao trabalho humano* que a indústria tendia a mecanizar.²⁶³

4.4 - Estudo de caso IV – A fereza e o idílico na representação do alimento

4.4.1 - Matança do porco – A fereza no Saltério *Queen Mary Psalter*

O *Queen Mary Psalter*²⁶⁴ recebeu este nome quando, em outubro de 1553, foi dado de presente à rainha Maria I da Inglaterra (1516-1558).²⁶⁵ Por volta de 1320-1330, a obra foi produzida na Ânglia Oriental (em Londres ou em Westminster, não se sabe ao certo), provavelmente, por um único artista que teria influenciado a manufatura de outros livros nos arredores de Londres, entre eles o *Richard of Canterbury Psalter*,²⁶⁶ o manuscrito devocional conhecido como *Oxford/Paris*

²⁶³ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**, op. cit., p. 29.

²⁶⁴ O livro manuscrito está na Biblioteca Britânica. *Catalogue of illuminated manuscripts*. <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6467&CollID=16&NStart=20207>. Acesso em: 01 jun. 2016.

²⁶⁵ WARNER, George. **Queen Mary's Psalter. Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century**. Reproduced from Royal MS.2B.VII in The British Museum. London: The Trustees of the British Museum, 1912, p. 2.

²⁶⁶ Nova Iorque, Morgan Library, Ms G. 53. <http://ica.themorgan.org/manuscript/76992> Acesso em 01 jun. 2016.

Miscellany,²⁶⁷ e o calendário elaborado por volta de 1330, na Ânglia Oriental, por Hawisia de Bois.²⁶⁸

O *Queen Mary Psalter* podia ser usado como auxílio devocional, uma vez que continha orações e imagens e que, como um livro de histórias, englobava narrativas da Bíblia e a hagiografia dos santos. Infelizmente nada se sabe acerca do comitente desse manuscrito, mas este opulento trabalho conta com 319 fólios numerados e 5 não numerados. O livro começa com o ciclo do Velho Testamento, depois a árvore de Jessé, os ancestrais de Cristo, os apóstolos e os profetas. Só então surge o Calendário, depois de duas páginas em branco,²⁶⁹ com os meses e os signos do Zodíaco.²⁷⁰ Seus signos foram enriquecidos e transformados em um *segundo ciclo ocupacional*, com várias figuras humanas, animais e árvores.²⁷¹

Cada página do calendário conta com 5 colunas e 16 linhas, escritas com cores em dourado, púrpura, azul, vermelho e preto.²⁷² As iluminuras também apresentam detalhes em folha de ouro.

É no calendário que encontramos as imagens dos camponeses, dispostas entre as dos nobres. Os camponeses aparecem entretidos em seus afazeres e os elementos naturais, como a vegetação, e os animais estão situados em uma pseudo paisagem.

²⁶⁷ Oxford, Bodleian Library, MS Douce 79; Paris, Bibliothèque National de France, MS fr. 133-42. <http://bodley30.bodleian.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~43916~106264:Fragments?qvq=q:ms%2Bdouce%2B79;lc:ODLodl~29~29,ODLodl~7~7,ODLodl~6~6,ODLodl~14~14,ODLodl~8~8,ODLodl~23~23,ODLodl~1~1,ODLodl~24~24&mi=11&trs=109> Acesso em 01 jun. 2106.

²⁶⁸ GORDON, Olga Koseleff. **Two Unusual Calendar Cycles of the Fourteenth Century**. *The Art Bulletin*, Vol. 45, N° 3, 1963, p. 245. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3048096?seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 02 jun. 2016. A obra está na Abadia de Biddlesden, Buckinghamshire, Inglaterra.

²⁶⁹ As páginas em branco encontradas antes e depois do calendário provavelmente enfatizam sua separação dos outros componentes do manuscrito.

²⁷⁰ Cf. <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6467&CollID=16&NStart=2020> 7. Acesso em 01 jun. 2016.

²⁷¹ GORDON, Olga Koseleff. *op. cit.* p. 249.

²⁷² STANTON, Anne Rudloff. **The Queen Mary Psalter. A Study of Affect and Audience**. Philadelphia: American Philosophical Society, 2001, p. 32.



FIGURA 16: Mês de dezembro no Queen Mary Psalter (1310-1320), 08 A London BL-Royal 2 B VII, folio 82v.

Fonte: British Library MS Royal 2 B VII.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6467&CollID=16&>

Acesso em: 01 mar. 2016

Com o fim do ano e a chegada do inverno, as representações campesinas delimitam-nos em suas casas. Entretanto, como dezembro é o mês das festividades natalinas, certas reproduções apresentam a matança do porco.

Na imagem acima há a representação de uma atividade corriqueira na rotina medieval, principalmente no mês da celebração do Natal. Uma carne comum era a do porco. Sua criação não era dispendiosa, uma vez que este animal consumia restos de alimentos, frutos e outros subprodutos. Do porco tudo se aproveitava: as cerdas ou pelos eram aplicadas na produção de escovas e pincéis; os pelos mais finos usados, por exemplo, para encher colchões; as unhas, no ato da chamuscagem do porco, eram usadas na preparação do azul-prússia, produtos amoniacais e cola forte. O estrume era um ótimo fertilizante para o solo, os ossos eram aproveitados na produção de farinhas/rações para o gado e no fabrico de carvão mineral. Da gordura aderente à pele tirava-se o toucinho e a banha, mas após a extração destes, com o que restava, era hábito produzirem-se velas.²⁷³

A comensalidade humana, à volta da carne de porco, estabelece articulações socioculturais. Como já declaramos, apenas os ricos consumiam carne regularmente, sendo que a população rural vivia essencialmente de outros tipos de alimentos como cereais, vegetais, e alguma gordura animal usada as vezes no preparo de sopas.

A matança tradicional do porco contém na sua gênese, a dádiva e a reciprocidade. O que é universal não é a dádiva enquanto instituição ou fato social, mas sim o princípio da reciprocidade.²⁷⁴ Este princípio aplicava-se à matança do porco. A carne deste animal era consumida pela população humilde nas grandes festividades e era comum o dono do porco oferecer partes do animal às pessoas próximas. Dá-se agora para 'pagar' o que já se recebeu anteriormente, ajuda-se no presente, para que seja ajudado no futuro. O paradigma da dádiva é caracterizado simultaneamente por liberdade e obrigação. Tudo se caracteriza por dar, receber e retribuir.²⁷⁵ Este ato de dar trazia implícito direitos e obrigações. Na matança do porco a reciprocidade é definida pela cadeia de solidariedade que se estabelece entre os membros participantes e reforça, dessa forma, laços sociais e de parentesco. Era sem

²⁷³ SIMÕES, Alzira. **O porco: Animal sócio cultural total**. Comunicação apresentada na Feira do Fumeiro de Vinhais. Disponível em: www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme09/porco.DOC. Acesso em: 30 mar. 2016, p. 4.

²⁷⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. São Paulo: EDUSP, 1976, p. 122.

²⁷⁵ MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Coleção "**Perspectivas do Homem**", n° 29. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 209.

dúvida, um fator de conexão de grupo, de coesão social. O festim constitui o paradigma da partilha de alimentos, o que, por seu turno, é uma forma de colaboração básica entre os seres humanos.²⁷⁶



FIGURA 17: Recorte do folio 82v.

Na imagem do *folio* 82v, referente ao mês de dezembro, há duas cenas referentes à matança do porco. O fundo da iluminura contempla uma profusão de adornos nas cores azul e vermelho. Esses pigmentos quando comparados,

²⁷⁶ BURKERT, Walter. A criação do sagrado. Coleção “**Ciências do Homem**”, nº 3. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 194.

apresentam um grande contraste. A coloração das túnicas (azul e vermelho alaranjado) é complementar às cores do fundo, o que causa um intenso impacto visual.

A imagem evidencia duas etapas da matança do porco. No quadro à esquerda notamos um homem prestes a golpear o animal com um machado. Para ferir o porco, animal que por vezes tinha uma estrutura robusta, o camponês utilizou as duas mãos para segurar o machado. Além disso, é evidente a força empregada na tarefa: basta observar o quão alto posiciona os braços e a ferramenta. À direita, o outro sujeito estripa o porco pendurado. Com a mão esquerda segura o rabo do animal e, com a outra, utiliza uma faca para eviscerá-lo.

A cena acima demonstra de forma efetiva a rudeza na tarefa de matar o animal. O porco, bem como outros animais, não é apenas apresentado numa mesa posta em um banquete. As imagens medievais mostram os pormenores da execução. Exibem a destriça, às vezes a retirada das vísceras, o sangue e, também, o animal assado numa bela bandeja na sala de jantar. A representação é fidedigna: não havia porque esconder o caráter ascoroso daquela atividade. Afinal, tudo aquilo era de fato necessário para se ter o alimento à mesa. Com esta iguaria eram estabelecidas as conexões de comensalidade e reciprocidade advindas de sua partilha.

4.4.2 - O idílico na preparação da comida

Num contexto de imposição do poder econômico sobre a legitimidade à propriedade individual, a Europa, a partir do século XVIII experimentou uma importante alteração em seu perfil agrícola. A aristocracia latifundiária, com sua hegemonia política e social, defendeu a necessidade de instituir um conjunto de medidas, com o propósito de rentabilizar a agricultura e com elas ampliar a produtividade nacional.

Com este objetivo, legitimou a apropriação de pequenos terrenos, a anexação de parcelas e a ocupação de baldios. As cercas construídas para criação de animais e a demarcação de áreas para produção específica, dificultaram a pequena agricultura de subsistência e obrigou alguns trabalhadores rurais a recorrer a outros meios de sobrevivência.

Neste período, como vimos, foram empregadas novas técnicas de produção, a

dispensa do tradicional pousio, o cultivo do milho e da cevada para consumo humano, do trevo para enriquecer o solo e o nabo para impedir o crescimento de ervas daninhas, ao mesmo tempo em que suas raízes eram usadas para forragem.

A racionalização da agricultura possibilitou um incremento substancial da quantidade e da qualidade dos recursos alimentares básicos, como os cereais, a batata, a carne, o leite e os laticínios e os vegetais. A ampla produtividade de alimento podia então preencher as necessidades dos habitantes rurais, mas sobretudo da multidão urbana.



FIGURA 18: Paysanne enfournant son pain - “Mulher assando pão” (1854), de Jean-François Millet (1814-1875) Óleo sobre tela 55 x 46cm. Kröller-Müller Museum. **Fonte:** <http://krollermuller.nl/jean-francois-millet-broodbakkende-vrouw-1> Acesso em: 12 jan. 2017.

Na Idade Média, os cereais eram consumidos moídos ou em grão. Eram cozidos para preparar a sopa, sobretudo de cevada e de espelta²⁷⁷, ou as papas de milhete

²⁷⁷ Espécie de gramínea, nativa do Mediterrâneo, cultivada desde a Antiguidade, é uma das principais fontes de calorias consumidas pelo homem, com inúmeras variedades, germina em solos pobres.

ou de sorgo. As leguminosas também eram frequentemente reduzidas a farinha e misturadas com água para fabricar o pão. Contudo, não se tratava de um verdadeiro pão, fermentado e assado no forno, porque os fornos eram raros (mais tarde eles se tornariam monopólio dos senhores, que obrigariam seus camponeses a utilizá-lo mediante pagamento) e, os cereais mais difundidos, pobres em glúten, ao contrário do trigo, eram de difícil fermentação e prestavam-se melhor a outros tipos de preparação. Uma espécie de pão rústico era cozida sob as cinzas ou sobre placas de terracota, eles pareciam bolos ou fogaças. Esse tipo de pão endurecia rapidamente e era necessário mergulhá-lo na água, no vinho ou no caldo.²⁷⁸

Já nos tempos modernos, o pão não era apenas um alimento popular: era o alimento por excelência. O que o arroz representa atualmente para muitos povos da Ásia, o pão representa para os ocidentais, o alimento de maior valor, e ao mesmo tempo, o mais comum.²⁷⁹ Os nobres e burgueses, no início dos tempos modernos consumiam o pão em quantidades consideráveis. Entretanto, ainda como na Idade Média, normalmente, eles não comiam o mesmo pão que as camponeses. Permanecia o pão branco dos ricos, pão preto dos pobres e, a oposição é bem conhecida. Contudo, vale ressaltar, não que se trata de uma determinação legal: qualquer indivíduo podia comprar pão branco do padeiro, se tivesse meios para isso. Além disso, os camponeses produziam seu próprio pão, em geral com farinha de seus “trigos”, e ninguém os impedia de plantar frumento²⁸⁰ e peneirar a farinha até ficar totalmente branca.

Porque eles sempre faziam pão preto, também chamado de “pão de rala”? O pão branco era um pão de frumento, e os pães feitos com outros cereais eram pretos. Mas em muitas regiões da Europa, parte da França inclusive, os camponeses comiam o pão de frumento. Isso dependia dos recursos naturais do local. O centeio era o cereal mais usado em países do Norte e do Leste. Ele não exigia tantos cuidados, nem terreno adubado e tão fertilizado quanto o frumento, uma vez que frutificava em qualquer terra com tal abundância, que de um grão se produziam cem, ainda que mal lavrado e mal adubado.²⁸¹ O centeio era um grão de barato e fácil cultivo. Ademais, segundo a dietética antiga, o pão branco era muito leve e de valor nutritivo insuficiente

²⁷⁸ FLANDRIN, Jean-Louis. MONTANARI, Massimo. **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015, p. 288.

²⁷⁹ Idem, p. 586.

²⁸⁰ Espécie de trigo selecionado.

²⁸¹ Idem, p. 587.

para trabalhadores braçais. Estaríamos equivocados em ver nessa dieta apenas a má fé dos mais abastados; os alimentos pesados são ainda hoje preferidos por aqueles que têm fome.

Mesmo de frumento e branco, o pão camponês permanecia grande e duro, ao passo que na alta sociedade comiam-se pãezinhos assados no mesmo dia. No campo não se fazia pão com regularidade, por economia e por combustível. Para que pão endurecesse menos possível, faziam-no grande, arredondado, com a casca grossa e pesado. Porém ele endurecia e era preciso um bom apetite para comê-lo, como dizia o provérbio: “Para pão de quinzena, fome de três dias”.²⁸²

²⁸² Ibidem, p. 588.



FIGURA 19: Recorte da obra Paysanne enfournant son pain (1814-1875).

São exatamente essas as características do pão que a camponesa de Millet leva ao forno. Pão para alimentar toda a família, que esgotava suas forças nas

atividades agrícolas. A pintura de Jean-François mostra a humilde moradia camponesa com tijolos aparentes, assoalho e vigas em madeira. Na cena da *Mulher assando pão*, a camponesa leva uma pá com uma volumosa massa de pão ao forno. Ao chão, à esquerda aparece um amontoado de cavacos de madeira, possivelmente utilizados para intensificar a chama da fornalha. À frente da mulher, à direita, localizam-se algumas ferramentas (um garfo e um rastelo) para recolher os gravetos.

O artista mais uma vez trabalha fielmente as nuances de marrom, amarelo e ocre. Apesar da pincelada firme, Millet preserva a bruma cenográfica. Outra vez, o rosto de seu camponês não aparece plenamente. A camponesa veste trajes modestos, porém dignos. Em momento algum, nas imagens selecionadas para essa pesquisa, nos deparamos com vestimentas esfarrapadas. Ela também usa uma touca como complemento da indumentária. Entretanto, diferente da camponesa medieval, que quando casada, envolvia seus cabelos em toucas para demonstrar seu compromisso conjugal (aos cabelos femininos na Idade Média eram atribuídas conotações eróticas),²⁸³ a mulher moderna a usava com outro propósito. Historiadores da Arte têm discutido o traje regional no decorrer do século XIX. Estudos apontam que os *coiffes* que os artistas de Pont Aven colocavam nas cabeças das camponesas não era um traje diário. Originado no século XVIII e princípio do XIX, essa peça do vestuário era reservada aos domingos e feriados.²⁸⁴ Em termos gerais, as toucas femininas nessa época já não tinham a mesma finalidade medieval.

O único momento em que Millet brinca com a paleta de cores é exatamente em algumas peças da indumentária. Além da touca e da blusa debaixo na cor branca, o que se destaca mesmo é o avental vermelho empalidecido, que tende para um laranja e o colete azul. Essas duas cores são consideradas cores complementares, para que se destacasse a cor vermelha, o artista introduziu o azul. O uso dessas cores juntas realça a composição, mesmo que o restante do plano pictórico insista em pender para uma paleta de tons escuros.

²⁸³ MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Editora Contexto, 2002, p. 21.

²⁸⁴ ORTON, Fred. POLLOCK, Griselda. **Les Données Bretonnantes: La Prairie de Représentation**. Manchester, 1996, p. 80. Cf. DELOUCHE, Denise. **Les Peintres et le paysan Breton**. Baillé, 1988.

A imagem medieval da matança do porco não abstém o espectador da fereza empregada na cena. O camponês abre o ventre do animal e não esboça qualquer asco em seu semblante. Aquela atividade era tão banal quanto a de cortar os cereais na lavoura. Essa representação não enfastiava seus observadores, apenas os mostrava uma prática importante do rito alimentar. Uma das particularidades desse hábito era a comensalidade e a reciprocidade que envolvia a carne.

A mulher assando pão de Millet é um exemplo de integridade, de pureza e de suavidade. Sua representação, ao contrário da iluminura, idealiza a elaboração do alimento. O pão é levado ao forno com delicadeza por uma senhora com uma aura resplandecente. Em suas obras não encontramos reproduções com *requintes de crueldade*. Não vemos sangue, eviscerações, até a morte é serena e branda. O artista expõe um universo idílico com cenas poéticas e comedidas.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrar um trabalho de pesquisa sempre restam questionamentos sobre as possibilidades de continuação de um estudo mais amplo. Nosso propósito foi contribuir para as vertentes artísticas e históricas com novas discussões acerca do tema.

Os recortes escolhidos, tanto das imagens medievais quanto das pinturas de Jean-François Millet foram, *a priori*, satisfatórias para apurar os objetivos desse projeto. Valemo-nos do enredo histórico como alicerce para a compreensão das imagens, uma vez que a arte se ajusta como fonte privilegiada à compreensão dos anseios, à maneira de interpretar e representar o vivido, o desejado, o proibido, a utopia. História e Arte são componentes peculiares de um mesmo processo que se congregam e determinam-se mutuamente. Esse estudo apresentou um extenso quadro historiográfico que nos facultou importantes descobertas acerca dos acontecimentos da Idade Média e da Era moderna. Propusemos uma leitura das imagens como forma de recontar a História. A metodologia praticada nessa pesquisa precisou de um bom aparato contextual.

Descobrimos que as proposições da imagem medieval fazem parte de um universo divino ligado à crença cristã. Constatamos que, o camponês, bem como o trabalho no campo, eram temas profanos incorporados ao âmbito sagrado.

Investigamos as características desses indivíduos. As concepções e interpretações outorgadas a eles. Seu cotidiano na Idade Média e também no final do século XVIII e no século XIX. Levantamos as abordagens socioeconômicas, as relações sociais e de trabalho. Pesquisamos as inovações tecnológicas e as técnicas agrícolas que circundavam os trabalhadores do campo.

Encontramos teóricos que desnudaram a ordem cronológica, por muito tempo considerada conveniente, de que a Idade Média teria terminado abruptamente entre os séculos XIV e XV. Constatamos que essa ruptura apenas ocorreu nos primeiros decênios do século XIX, uma vez que somente neste período aconteceu um forte progresso industrial que afetou o meio agrícola. Até então, o universo rural imperou. Outro fator importante, levado em conta para essa nova delimitação, é o tempo das mentalidades, visto que as modificações mentais são mais lentas que as modificações

econômicas. Com tudo isso, apuramos que o contexto medieval, em parte, se conservou até os dias do pintor francês Jean-François Millet.

Além do levantamento de cunho histórico, apuramos a arte na Idade Média e no Realismo e Romantismo, uma vez que o artista francês transita entre esses dois últimos movimentos. A herança artística medieval, que se preservou graças ao trabalho dos mosteiros era, sobretudo, religiosa.

As influências do Romantismo e do Realismo em Millet mostram-se claramente. Ele desceu, corajosamente, ao universo dos sentimentos. Evidenciou o lirismo, a subjetividade e a emoção. Legitimou o enfoque na classe trabalhadora, assim como os realistas. Muitos autores designaram Millet como um pintor do Realismo. Os artistas desse movimento deixaram de lado os temas mitológicos, bíblicos e históricos, pois o que importava era a criação a partir de uma realidade imediata, não imaginada. A industrialização levou a um grande desenvolvimento tecnológico e provocou, com isso, o surgimento de uma enorme massa de trabalhadores que viviam em condições precárias e desumanas. Apesar do pintor francês representar essa camada social em suas obras, seus camponeses eram representados com uma dignidade resoluta. Sem contar que, mesmo sem exprimir temas bíblicos, a religiosidade era patente em suas pinturas. Ainda que intrinsecamente, a proposição bíblica esteve nelas.

Essas são algumas características da arte romântica encontradas num *revival* com a arte medieval. A subjetividade e a fuga da realidade se ajustam ao imaginário da Idade Média. As obras de Millet beberam na fonte de águas mediélicas, repletas de *ethos* e *pathos*.

Notamos que, ao esmiuçar a representação artística do camponês na Idade Média, havia uma importância em sua reprodução. Ele equivalia ao alicerce, eram os sustentáculos da sociedade. Graças aos trabalhadores do campo todo o corpo social manteve-se guarnecido de sustento. Por essa razão, era recorrente sua representação imagética junto aos demais temas sacralizados.

Outra descoberta relevante esclareceu o porquê da frequente exibição do camponês nas obras de Jean-François Millet. O *pintor da modernidade*, em boa parte da vida, pertenceu a essa classe trabalhadora. Sua vida rural funcionou também, como indicador da autenticidade e da ressonância pessoal de suas imagens, o que, por sua vez, legitimou o gênio e a tipicidade do *pintor-camponês*. Ele retratou a cultura popular e, mesmo do ponto de vista de seus comitentes, em que os trabalhadores

eram sujeitos ignorantes sem veleidades progressistas, sua representação sempre foi imponente. Para ele, o camponês era um herói moral, um sujeito digno e íntegro.

Após sondarmos todos os detalhes históricos, sociais, econômicos e artísticos dos dois períodos propostos, definimos quatro iluminuras medievais e quatro pinturas de Millet para investigarmos seus possíveis paralelos. Analisar cada pormenor dessas obras e identificar seu caráter intrínseco possibilitou-nos identificar algumas características de aproximação e de afastamento do tema camponês. Para elaborarmos estas comparações e fazermos as leituras das imagens, separamos as imagens em quatro estudos de caso e, ao fim de cada análise, estabelecemos aspectos comuns ou dissonantes entre ambos.

Constatamos que o predomínio da hierarquia social foi patente tanto nas duas iluminuras (meses de julho e de setembro no *Livro de Horas Les Très Riches Heures du duc de Berry*) quanto na obra *As Respigadeiras* de Millet. A presença de estruturas e de corpos nobiliárquicos marcaram as pinturas com o propósito de evidenciar o poder de uma ordem (a nobreza), em detrimento de outra (a camponesa). Em boa parte das iluminuras, os camponeses são apresentados de forma realista e, por vezes são exíguos se comparados as enormes construções palacianas. Isso talvez ocorra, em função da aspiração do comitente, uma vez que sua visão era extrínseca àquele ambiente. Na pintura de artista francês, a dignidade era imperativa. Ele pertenceu a essa classe de trabalhadores rurais e sabia a força desse povo, sua honestidade, sua grandeza e seus infortúnios.

Sobre os componentes plásticos percebemos que a paleta de cores medieval era variada e vívida. Dentre as pinturas selecionadas, apenas a obra de Ambrogio Lorenzetti conta com tonalidades terrosas e bastante verde. Porém, notamos nela uma profusão de nuances que, nas outras pinturas, é lânguida. O jogo de luz e sombra era tímido, mas foi aplicado em todas as obras e conferiu a ideia de movimento a algumas cenas.

Em Millet, as cores tendem ao unicolor. Entretanto, isso, em momento algum foi impedimento para que ele utilizasse, excepcionalmente, os efeitos matizantes. Boa parte de suas pinturas inclina-se aos tons terrosos. O ocre, o marrom, o amarelo, o verde sutil, quase predominam a pintura. São cores que retratam a aridez daqueles dias, num ambiente revestido com uma bruma misteriosa. Parece que o artista evidenciou a concepção transcendental da Idade Média e transferiu à sua obra o legado hierático medieval. A obscuridade que envolve as cenas conta com uma

atmosfera divina. Millet não usava em suas obras anedotas pitorescas, mas procedimentos pictóricos simples e sóbrios.

Apesar de uma paleta monocromo, Jean-François utilizou em todas as obras escolhidas para essa pesquisa as cores vermelho e azul. Pontualmente, por vezes, com maior intensidade e outras com certa palidez. Elas compõem a indumentária dos camponeses. O azul e o vermelho são cores que contrastam entre si e provocam um acentuado impacto visual. Dessa forma, o artista realçou seus personagens, deu vigor e vivacidade em contraponto ao cenário áspero que os envolve.

Salvo pouquíssimas exceções, como a iluminura da colheita da uva no *Livro de Horas* e a matança do porco no Saltério, os rostos dos camponeses não se revelam ao espectador. Ora estão cobertos com toucas ou chapéis, ora um obscurantismo impregna suas faces e os confere um ar de impenetrabilidade.

Como vimos, o campo foi preeminente até os primeiros decênios do século XIX. Observamos nas obras de Millet que, mesmo num período de evidente modernização, a forma de trabalho, bem como as técnicas e instrumentos utilizados assemelham-se aos métodos agrícolas da Idade Média. A simplicidade desses elementos foi predominante em suas pinturas. Seu semeador fez de um pedaço de tecido um balaio, enquanto o semeador de Lorenzetti utilizou a própria túnica para armazenar as sementes para a semeadura. O mesmo ocorre em *As Respigadeiras* que também depositam as respigas do trigo em panos amarrados à cintura. Tudo muito simples. Em *Angelus*, as ferramentas apresentadas na cena também são básicas. O garfo e o carrinho de mão são em madeira rústica. Suas imperfeições são evidentes. Realmente parece que os mecanismos medievais se alongaram até o século XIX.

Identificamos que as obras medievais que contém esse apólogo contam com um realismo idealizado. O trabalhador do campo era, por vezes, reproduzido com aspectos pejorativos. Ainda assim, sua robustez e sua indispensabilidade figuraram os mais variados objetos artísticos. Já as pinturas de Millet foram idealizadas a partir da própria concepção que ele dispunha do trabalho rural. Apesar das paisagens áridas, de sua caligem cromática (que evidenciava a rudeza daquele cenário), de sua tendência a representações de cunho social (o que levou alguns autores a taxá-lo de Realista), Jean-François engendrou um avivado romantismo em suas obras. Seu sentimentalismo, suas penumbras misteriosas e a dignidade de seus personagens, o outorgaram como um artista romântico.

Após toda a sondagem que elaboramos, a História da Arte, para ser compreendida em seus desdobramentos, necessita de um olhar que faça conexões com as produções culturais e visuais em variados espaços de tempo. Em nosso caso, encontramos nas obras de um *pintor da modernidade* reverberações medievais. Nos defrontamos também com aspectos dissonantes. Isso só foi possível graças ao levantamento histórico e às leituras das imagens. Infelizmente o historicismo, por vezes, enclausura os momentos em determinada época, como forma de defini-los e melhor entendê-los. Entretanto, não podemos aprisioná-los com rótulos, devemos ir além, questionar, comparar, traçar paralelos.

6 - REFERÊNCIAS

- ALBA, André. **A Idade Média**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1967.
- ALEXANDER, Jonathan. **Labeur and Paresse: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor**. The Art Bulletin, Vol. 72, N° 3 (Sep., 1990), pp. 436-452. Disponível em: <http://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Labeur+and+Paresse&acc=off&wc=on&fc=off>. Acesso em 01 jul 2014.
- ANDRADE, Maria Filomena. **O mosteiro de Chelas. Uma comunidade feminina na Baixa Idade Média - património e gestão**. Cascais, 1996.
- AQUINO, S. Tommaso D'; Introdução, tradução e glossário a cura di PEROTTO, Lorenzo. **Commento alla Politica di Aristotele**. Bologna: PDUL Edizione Studio Domenicano, 1996.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- _____. **A Arte Moderna na Europa de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultura, 1987.
- BACKHOUSE, Janet. **Illumination from Books of Hours**. London: British Library, 2004.
- BARTHES, Roland. **Mythologies**. 1972.
- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- _____. Introdução: **A imagem-objeto**. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval**. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.
- BATISTA, Ângelo Fornazari. **Agostinho e a noção de ideia**. Conciência.org, 2007. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/agostinhoangelo.shtml>>. Acesso em: 05 jan 2016.
- BAUDELAIRE, C. **Œuvres complètes**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.
- BELTING, Hans. **Likeness and Presence: A history of the image before the era of art**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulinas, 1990.
- BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____; LE GOFF, Jacques. **Uma vida para a história**. São Paulo: UNESP, 1998.
- _____. **Os Reis Taumaturgos: O caráter sobrenatural do poder régio. França e Inglaterra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- BRESSIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX – O espetáculo da pobreza**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- BONNASSIE, Pierre. **From Slavery to Feudalism in South-Western Europe**. Cambridge University Press, 1991.
- BORNHEIM, Gerd. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II**. Martins Fontes, 1983.
- _____. **Minha formação de historiador**. In: Reflexões sobre a História. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- _____. **Positions de l'histoire en 1950.** In: *Écrits sur l'histoire.* (Leçon inaugurale au Collège de France faite le 1 décembre 1950.)
- _____. **História e Ciências sociais: A longa duração.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Civilização Material, Economia e Capitalismo – séculos XV – XVIII: O tempo de mundo.** Vol. III. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BROWN, Michelle P. **Understanding illuminated manuscripts: a guide to technical terms.** (Malibu, California): J. Paul Getty Museum; [London]: British Library, 1994.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** Florianópolis: Edusc, 2004.
- BURKERT, Walter. **A Criação do Sagrado.** Coleção “Ciências do Homem”, nº 3. Lisboa. Edições 70. 1996.
- BURLEIGH, Michael. **Earthly Powers: The clash of religion and politics in Europe from the French Revolution to the Great War.** Harper, 2006.
- CALENDÁRIO. In: **Grande Enciclopédia Delta Larousse.** Rio de Janeiro: Delta, 1972-1973.
- CANTERBURY, Eadmer de. In: FRANCO, Hilário Júnior. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- CARDOSO, Ciro Flamarion S. **Camponês, campesinato: questões acadêmicas, questões políticas.** In: CHEVITARESE, André Leonardo. **O campesinato na História.** Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2002.
- CASSIODORO. **Instituições.** Capítulo 30. In: LAUAND, Jean Luiz. **Cassiodoro e as Instituições: o trabalho dos copistas.** Disponível em <http://hottopos.com/videtur31/jean-cassiodoro.htm>. Acesso em 10 dez 2015.
- CHARTIER, Roger. **História Cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHERRY, John. **Medieval Crafts: a book of days.** London: Britsh Museum Press, 1993.
- CHIPP, Herschel B., SELZ, Peter, TAYLOR, Joshua C. **Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics.** University of California Press, 1984.
- CHU, Petra ten-Doesschate. **Nineteenth-century European Art.** Pearson Prentice Hall, 2012.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna – Paris na arte de Monet e de seus seguidores.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **The Absolute Bourgeois – Artists and Politics in France 1848 – 1851.** Berkeley, Los Angeles: University of Califórnia Press, 1999.
- CLOOTS, Anacharsis. **Procès de Louis Dernier In Écrits revolutionnaires.** Champ Libre, 1979.
- COELHO, Maria Helena da Cruz. **O Baixo Mondego nos fins da Idade Média,** vol. I. Coimbra, 1983.
- COMET, Georges. **Les calendriers médiévaux, une représentation du monde.** Journal des savants. 1992, vol 1, nº 1, pp. 35-98. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1992_num_1_1_1552. Acesso em 17 jun 2014.
- CORTELAZZO, Patrícia Rita. **A História da Arte por meio da Leitura de Imagens.** Editora IBPEX, 2009.
- COSTA, Ricardo da. **Entre Chartres e Amiens: a vida cotidiana dos camponeses medievais na Arte (séc. XIII).** Disponível em:

<http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-chartres-e-amiens-vida-cotidiana-dos-camponeses-medievais-na-arte-sec-xiii>. Acesso em 07 mar 2016.

_____. **História e Memória: a importância da preservação e da recordação do passado**. In: LAUAND, Jean (org.). *Filosofia e Educação – Estudos 8. Edição Especial VIII Seminário Internacional CEMOrOc: Filosofia e Educação*. São Paulo: Editora SEMOrOc da Faculdade de Educação da USP) – Factash Editora, 2008, p. 81-89. Disponível em: <http://ricardocosta.com/artigo/historia-e-memoria-importancia-da-preservacao-e-da-recordacao-do-passado>. Acesso: 14 de abril de 2016.

_____. **Los clásicos que hacen clásicos. La importancia de los clásicos y de la tradición clásica en la configuración del canon cultural medieval**. Heredia, Costa Rica: *Cuadernos de Historia Universal UCR - UNA*, Tomo I, vol. II, agosto de 2013. Disponível em: http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/l1265_2_clasicosquehacenclasicos.pdf.

_____. **Um espelho de princípios artístico e profano: a representação das virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c.1290-1348) - análise iconográfica**. In: *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Maracaibo (Venezuela): Universidad del Zulia, vol. 8, n. 23, outubro de 2003, p. 55-71. Disponível em: <http://www.ricardocosta.com/artigo/um-espelho-de-principes-artistico-e-profano-representacao-das-virtudes-do-bom-governo-e-os>. Acesso em: 22 set. 2016.

COUGHLIN, Maura. **As origens artísticas do pintor camponês francês Jean-François Millet: Entre a Normandia e Barbizon**. New York University, 2001.

CUVELIER, Joseph. **Les dénombrements de foyers en Brabant**. 1437.

DAIX, Pierre. **Braudel**. Paris: Flammarion, 1995.

DELOUCHE, Denise. **Les Peintres et le paysan Breton**. Baillé, 1988.

DOCTORS, Márcio. **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

DREYFUS, François-George; MARX, Roland; POIDEVIN, Raymond. **História Geral da Europa de 1789 aos nossos dias**. Portugal: Publicações Europa-América, 1996.

DUBY, Georges. **Economia rural e vida no campo no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Guerreiros e Camponeses**. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. **O tempo das Catedrais: arte e a sociedade (980-1420)**. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. **As Três Ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Expresso** (07 set. 2015). Entrevistador (a): Luciana Leiderfarb. Acesso em 18 mai. 2016. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/internacional/2015-09-07-Acontecera-algo-terrivel-antes-de-se-encontrar-um-equilibrio.-Migracao-e-refugiados-por-Umberto-Eco>.

DUPONT, Jacques e GNUDI, Cesare. **Les Grands Siècles de la Peinture. La Peinture Gothique**: Editions d'Art Albert Skira S. A., 1994.

ELIADE, Mircea. **Das Heilige und das Profane**. Hamburg: Rowohlt, 1957. Ed. bras. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- ESLELLE, M. HURLL. **Jean-François Millet**. Boston: IndyPublish, s/d.
- FAY-SALLOIS, Fanny. **A treasury of hours: Selections from Illuminated Prayer Books**. Foreword by Dominique Ponnau. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
- FERRARA, L. D. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1993.
- FIELD, J. *Peasant life: les paysans chez eux*. In VAN HEUGTEN, S. **Van Gogh and the colours of the night**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2008.
- FLANDRIN, Jean Louis, MONTARANI, Massimo. **História da Alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- FOLDA, Jaroslav; WETTER, Kathy Jo. Compêndio de: BELTING, Hans. **Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art**. Chicago: University Chicago Press, 1994. Bryn Mawr Medieval Review 9502. Disponível em: <http://serials.infomotions.com/bmmr/bmmr-9502-folda-likeness.txt>. Acesso em 10 jan 2016.
- FOURQUIN, Guy. **Senhorio e feudalidade na idade média**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- FRANCO, Hilário Júnior. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa: Sociologia da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREITAS, Manuel Barbosa da Costa. **São Tomás de Aquino**. Covilhã: LusoSofia Press, 2008.
- FROM, Erich; MACCOBY, Michael. **Caráter social de uma aldeia: um estudo sociopsicoanalítico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- GADAMER, Hans-Georg. **Wahrheit und Methode**. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1961. Ed. bras. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GAY, Peter. **A Educação dos Sentidos: a experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **O Coração Desvelado**. São Paulo. Companhia das Letras, 1999.
- _____. **MODERNISMO - O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GUINSBURG, Jacob. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GINZBURG, Carlo. **Relações de Força**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- _____. **O queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- GIMPEL, Jean. **A Revolução Industrial da Idade Média**. Lisboa, Publ. Europa-América, 1976.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Ltc, 2000.
- GONÇALVES, Iria. **Património do mosteiro de Alcobaça nos séculos XIV e XV**. Lisboa, 1989.
- GORDON, Olga Koseleff. **Two Unusual Calendar Cycles of the Fourteenth Century**. *The Art Bulletin*, Vol. 45, N° 3, 1963, p. 245. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3048096?seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 02 jun. 2016. A obra está na Abadia de Biddlesden, Buckinghamshire, Inglaterra.
- GUERREAU, Alain. **Le féodalisme, um horizon théorique**. Paris: Le Sycomore, 1980.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERBERT, Robert. **City vs Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin**. Art Forum, 1970. In POLLOCK, Griselda. **Jean-François Millet**. Londres. Casimiro, 2014.

HOBBSAWN, Eric J. **A Era das Revoluções 1789-1848**. Rio de Janeiro. Paz & Terra, 2016.

_____. **Pessoas extraordinárias: Resistência, rebelião e jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 2006.

JUAN DE SALISBURY. **Policraticus** (ed. Iadaro, Miguel Angel, GARCIA, Matias e ZAMARRIEGO, Tomas) Madrid: Editora Nacional, 1984, Livro V, 2, 6.

JUNYENT, E., MUNDÓ, M. A. **El arte en el monastério de Santa Maria de Ripoll**. Catalunya: Parròquia de Santa Maria, 1997.

KANT, Immanuel. **A Crítica do Juízo**. Oxford: University Press, 1952.

KIEFER, Bruno. **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KINDERSLEY, Dorling. **Arte: 1800-1900 (I): Romantismo Realismo Os Pré-Rafaelitas Arte Acadêmica Francesa Arte Japonesa** - vol. 7. Publifolha, 2012

LACLAU, Ernesto. **Emancipación y diferencia**. Buenos Aires: Ariel, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

_____. **O Apogeu da Cidade Medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **A civilização do Ocidente medieval**. Editora Vozes, 2016.

_____. **As mentalidades: uma história ambígua**. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: Novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1195.

LEPOITTEVIN, Lucien. **Jean-François Millet [Au-delà de l'Angélus]**. Editions de Monza, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. São Paulo: Edusp, 1976.

LINDBERG, Carter. **As reformas na Europa**. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

LIVROS de Horas. In: **Grande Enciclopédia Delta Larousse**. Rio de Janeiro: Delta, 1970. v. 7, p. 4063.

LIVRO das Horas. In: LEMAITRE, Nicole; QUINSON, Marie-Therese; SOT, Veronique. **Dicionário Cultural do Cristianismo**. Tradução Gilmar Saint'Clair Ribeiro, Maria Stela Goncalves, Yvone Maria de Campos Teixeira da Silva. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 184. Tradução de: Dictionnaire culturel du Christianisme.

LOPEZ, Roberto. S. **Nascimento da Europa**. Lisboa: Cosmos, 1965.

LOT, Ferdinand. **L'État des paroisses et des feux de 1328**. Bibliothèque de l'École des Chartes, 1929.

LÖVY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LUCKÁCS, György. **A Reprodução**. In Ontologia do ser social. Tradução Sergio Lessa. Digitado (no prelo), s/d.

MACEDO. José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

MÅLE, Emile. **The Gothic Image: Religious Art in France in the Thirteenth-**

Century. London: Harper & Row, 1990.

MANŒUVRE, L. **Jean-François Millet – Pastels et dessins**. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2002.

MANE, Perrine. **Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés em France, au XIIe et XIIIe siècles**. Cahiers de civilisation médiévale. 29e année (n°115), juillet septembre 1986, pp. 257-264. Disponível em:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1986_num_29_115_2336. Acesso em 17 jun 2014.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Tradução de: A history of reading.

MARREIROS, Rosa. **A Ordem de Santiago e o monopólio da moagem da azeitona em Palmela** In Ordens Militares. Guerra, Religião, Poder e Cultura, vol. II, coord. Isabel Cristina Fernandes, Lisboa, Câmara Municipal de Palmela. Colibri, 1999.

MARTIN, Jean-Clément. **Violence et Révolution: Essai sur naissance d'un mythe national**. Paris: Seuil, 2006.

MATTHEWS, Gareth B. **Santo Agostinho – A vida e as ideias de um filósofo adiante de seu tempo**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MAUGER, Gérard. **O outono dos motins**. Folha de São Paulo, Mundo. 20 de novembro de 2005.

MAUSS, Marcel. **Ensaio Sobre a Dádiva**. Coleção “Perspectivas do Homem”, nº 29, Lisboa. Edições 70. 1988.

MAZOYER, Marcel. ROUDART, Laurence. **História das agriculturas no mundo: do Neolítico à crise contemporânea**. São Paulo: UNESP, 2010.

MEIER-GRAEFE, Julius. **Modern Art**. Nabu Press, 2010.

MELOT, Michel. **Millet ou l'image des simples**. Page d'Arte, 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História, 2003, Vol. 23, nº 45.

MOURA, Margarida Maria. **Camponeses**. São Paulo: Ática, 1986.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Editado para o inglês por Gerard Duveen: traduzido para o português por Pedrinho A. Guareschi. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MURPHY, Alexandra R., ALLEN, Brian T., RAND, Richard., GANZ, James A., GOODIN, Alexis. **Draw into the light: Jean-François Millet**. Estados Unidos: Yale University Press, 1999.

MUTHER, Richard. **Jean-François Millet**. 1964. Disponível em: https://archive.org/stream/jeanfranoismil00muthuoft/jeanfranoismil00muthuoft_djvu.txt. Acesso em: 10 jan. 2017.

OLIVEIRA, Carlos Roberto. **História do trabalho**. São Paulo: Ática, 2006.

ORTON, Fred. POLLOCK, Griselda. **Les Données Bretonnantes: La Prairie de Représentation**. Manchester, 1996.

PAIVA, Eduardo França. **História e imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PAULINO, Eliane Tomiasi. **Por uma geografia dos camponeses**. São Paulo: EDUSP, 2006.

PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997.

- PIRENNE, Henri. **História Econômica e Social da Idade Média**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1973.
- PLUMMER, John. **The Hours of Catherine of Cleves**. New York: George Braziller, 2002.
- POLLOCK, Griselda. **Jean-François Millet**. Londres. Casimiro, 2014.
- RAMBAUD, Isabelle; GILLOTS, Chanoine Joseph; GEORGEL, Chantal; LACOMBRE, Geneviève; GOHEL, Louis-Michel; GUYAUX, André; SIÈCLE, Hervé. **L'ANGÉLUS, une prière, un tableau, un peintre**. IAC Éditions d'Art, 2011.
- REVEL, Jacques. **Fernand Braudel et l'histoire**. França: Hachette Littérature, 1999.
- RÉMOND, René. **Religion et société em Europe: La sécularisation aux XIXe et XXe siècles (1789-200)**. Paris: Seuil, 2001.
- RICOEUR, Paul. Introdução. In: UNESCO (Org.). **As Culturas e o Tempo**. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1975.
- ROMEIRO, Ademar Ribeiro. **Meio ambiente e dinâmica de inovações na agricultura**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1998.
- ROSENBLUM, Robert; JANSON, Horst Woldemar. **19th-century Art**. Prentice Hall, 2005.
- ROUX, Nathalie & GILBERT, Françoise. **Jean-François Millet – Voyages en Auvergne et Bourbonnais –1866-1868**. Clermont-Ferrant: Skira / Seuil, 2002.
- SAND, Georg. **François le Champi**. Paris, 1849.
- SANTOS, J. V. T. **Os colonos do vinho**. São Paulo: HUCITEC, 1978.
- SANTOS, Yolanda Lhullier dos. **A produção artística do ponto de vista sociológico**. São Paulo: UNESP, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHLESINGER, Philip. On National Identity. Some Conceptions and Misconceptions Criticized. In: **Social Science Information**, 1987.
- SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- _____. **O surgimento das cidades medievais**. In: IHU em revista.
http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=442&secao=198. Acesso em 02 out 2015.
- _____. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 2007.
- _____. **L'historien et les images**. In: OEXLE, O. G. (Org.). *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*. Wallstein Verlag : Göttingen, 1997.
- _____. **Los Ritmos del Cuerpo y del Mundo en la Edad Media**. Salamanca: SEMYR, 2016.
- SELBMANN, Rolf. **Der Deutsche Bildungsroman**. Stuttgart: JB Metzler, 1994.
- SENSIER, Alfred. **Jean-François Millet, Peasant and Painter**. Forgotten Books, 2016.
- SIMÕES, Alzira. **O porco: Animal Sócio Cultural Total**. Comunicação apresentada na Feira do Fumeiro de Vinhais. Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme09/porco.DOC. Acesso em 30 mar 2016.
- SILVESTRE, Théophile. **Jean-François Millet. Écrits choisis précédés de Jean-François Millet**. L'Échole, 1990.

- STANTON, Anne Rudloff. **The Queen Mary Psalter. A Study of Affect and Audience**. Philadelphia: American Philosophical Society, 2001.
- TOLLEY, T. **Libro de Horas**. Traducción Susana Madroñero. Madrid: LIBSA, 1993.
- THOMPSON, Edward P. "Folclore, antropologia e história social". In: NEGRO, Antonio Luigi & SILVA, Sérgio (org.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- TOMAN, Rolf. **El Románico: Arquitectura, Escultura, Pintura**. H. F. Ullmann, 2011.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: Um Estudo da Percepção Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. Londrina: Edue, 2012.
- TUFFELLI, Nicole. **19th Century French Art, 1848-1905**. Chambers, 2004.
- ULLMANN, Reinhold Aloysio. **As Universidades na Idade Média**. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.
- VERÍSSIMO, Nelson. **Em defesa dos recursos naturais de Machico: a proibição de esmoutadas em 1673**. Ilse, 2001.
- VITOR, Hugo de São. **Didascálicon. Da arte de ler**. Petrópolis: Zahar, 2001.
- VOEGELIN, Eric. In: **Search of Order, Order and History**. Baton Rouge: Louisiana State University, 1987, vol. V.
- WACKENRODER, W. H. **Efusões sentimentais de um irmão leigo, amante das Artes**. In: Scritti di Poesia e di estetica. Torino: Bollati Boringhieri, 1993.
- WALLENS, G. La nature avant Barbizon. In: **L'école de Barbizon – Peindre en plein air avant l'impressionisme**. Lyon: Musée des Beaux-Arts, 2002.
- WALLERSTEIN, I. **O Homem da Conjuntura**. In: LACOSTE, Yves (org.). **Ler Braudel**. Campinas: Papirus, 1989.
- WARNER, George. **Queen Mary's Psalter. Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century**. Reproduced from Royal MS.2B.VII in The British Museum. London: The Trustees of the British Museum, 1912.
- WEHLER, Hans-Ulrich. **Nationalismus: Geschichte, Formen, Folgen**. München: Beck, 2001.
- WIND, Edgar. **A Eloquência dos Símbolos: Estudo sobre a Arte Humanista**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Escultura e Pintura**. Porto Alegre: UFRGS, 1975.
- WHITE JR., L., **Medieval technology and social change**, Oxford. Clarendon, 1962.
- WIECK, Roger S. **Painted prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art**. New York: George Braziller, 2004.
- _____. **Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life**. 2. ed. New York: George Braziller; Baltimore: The Walters Art Museum, 2001.
- WILLETT, John. **The popular and the realistic**. In: Brecht on theatre – the development of an aesthetic. Londres: Methuen, 1978.
- WOLF, Norbert. **Romantismo**. Lisboa: Taschen, 2008.
- WOOD, Ellen M. **Democracia contra Capitalismo**. São Paulo: Boitempo, 2003.

ANEXOS

ANEXO 1



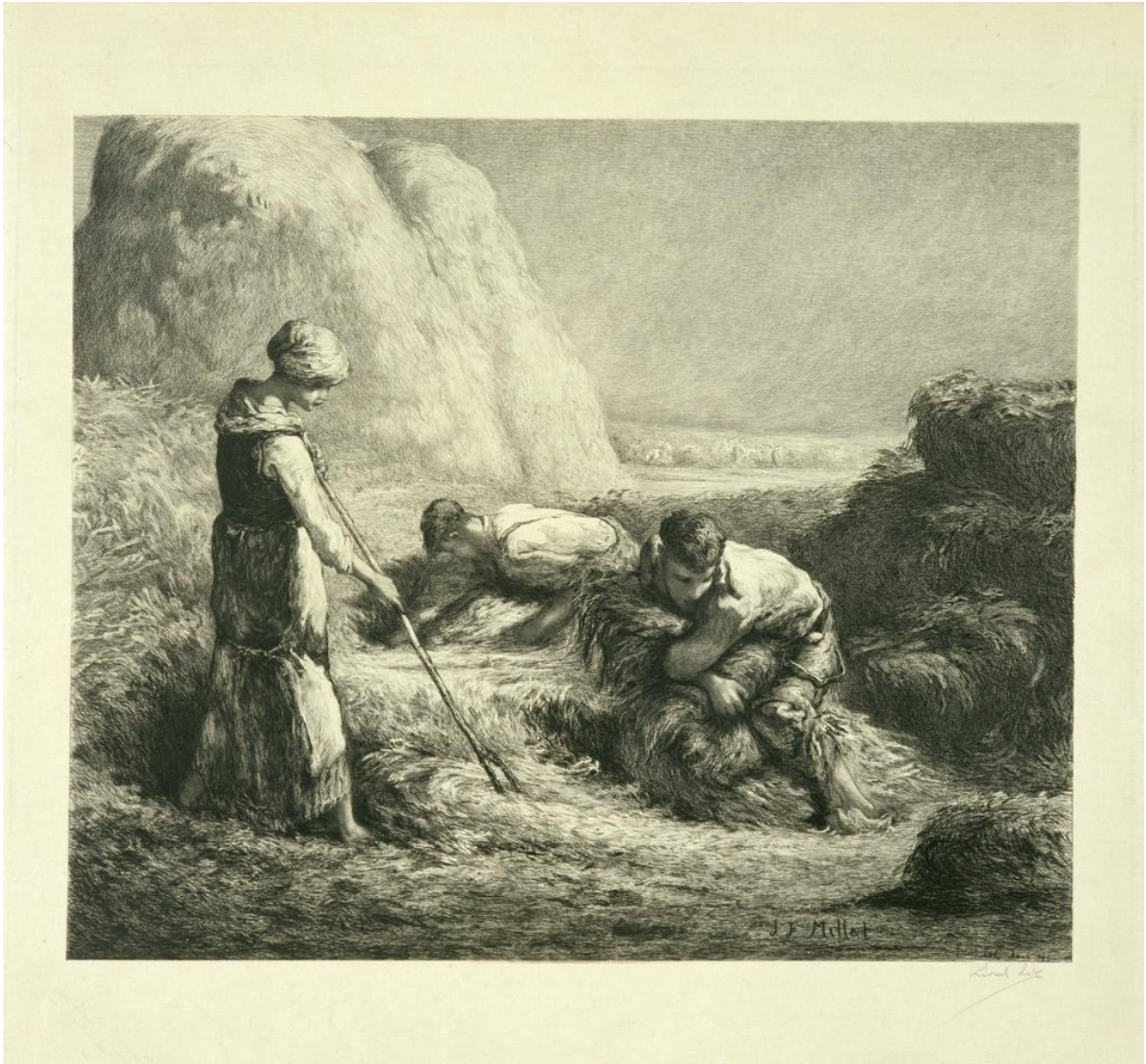
OBRA: L'atavisme du crépuscule (1934), de Salvador Dalí (1904-1989). Óleo sobre madeira. Kunstmuseum Bern. **Fonte:** [http://www.kunstmuseumbern.ch/fr/voir/la-collection/videos-highlights-collection/salvador-dali-\(1904-n-1989\)-les-atavismes-du-crepuscule-\(phenomene-obsessif\)-dapres-llangelusr-de-millet-env-1933-1467.html](http://www.kunstmuseumbern.ch/fr/voir/la-collection/videos-highlights-collection/salvador-dali-(1904-n-1989)-les-atavismes-du-crepuscule-(phenomene-obsessif)-dapres-llangelusr-de-millet-env-1933-1467.html) Acesso em: 06 nov. 2016.

ANEXO 2



OBRA: L'Homme à la houe "*Man with a Hoe*" (1860-1862), de Jean-François Millet (1814-1875). Óleo sobre tela 81,9 x 100,3cm. The Paul Getty Museum, Los Angeles. **Fonte:** <http://www.getty.edu/art/collection/objects/760/jean-francois-millet-man-with-a-hoe-french-1860-1862/> Acesso em: 13 nov. 2016.

ANEXO 3



OBRA: Les Botteleurs (1850), de Jean-François Millet (1814-1875). Gravura. Musée D'Aquitaine, Bordeaux. **Fonte:** <http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/fr/article/les-botteleurs-salon-de-1850-d%E2%80%99apr%C3%A8s-jean-fran%C3%A7ois-millet-1814-1875> Acesso em: 13 nov. 2016.